GAZETTE # 421, 422 des 423, 426 BEAVX-ARTS Courrier Européen de L'ART et de la CURIOSITÉ **PARIS** 8, RUE FAVART, 8 1892 HERVYDEL

421e Livraison.

Tome huitième. — 3º période.

1er Juillet 1892.

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVBAISON DU 1er JUILLET 1892.

TEXTE

- I. LES SALONS DE 1892 (2º et dernier article) LA SCULPTURE; LES ARTS INDUSTRIELS, par M. Edmond Pottier.
- II. Exposition de cent chefs-d'œuvre des Écoles française et étrangères (Galerie G. Petit), par M. Paul Lefort.
- III. THOMAS LAWRENCE ET LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS (4º et dernier article), par M. T. de Wyzewa.
- IV. LA CÉRAMIQUE PERSANE AU XIIIº SIÈCLE, par M. Henry Wallis.
- V. LA SCULPTURE COPTE A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE (2º article), par M. Al. Gayet.

GRAVURES

- Encadrement emprunté à un « Gallien », imprime à Venise (Heredes Juntæ, 1541).
- Salons de 1892; Sculpture et Arts industriels: Groupe de deux figures pour une porte de tombeau, par M. Bartholomé (Champ-de-Mars); Sortie du port, basrelief par M. Charlier (Champ-de-Mars); Matho et Salammbô; par M. Barrau (Champs-Élysées); Console en marqueterie exécutée par M. E. Gallé, d'après une composition de M. le comte Robert de Montesquiou; Clef de cette console; Vase grec, en cul-de-lampe.
- Jeune femme cousant, gravure originale à la pointe sèche, par M. Helleu, tirée hors texte.
- Bustes de Jeune Flamande et de Franz Hals, bronzes de M. Carriès au Champ-de-Mars, héliogravure de M. Schwartzweber, tirée hors texte.
- OEuvres de Thomas Lawrence: Le duc de Richelieu, d'après la gravure de Lignon; Portraits de jeunes garçons; «Nature», d'après une lithographie de M. Jean Gigoux.
- Profil de jeune fille, fac-similé exécuté par M. Schwartzweber d'une estampe de F.-C. Lewis, d'après un dessin de Th. Lawrence; gravure imprimée en couleurs à la poupée par M. Clément, et tirée hors texte.
- Céramique persane: Vase dit Albarello, à reflets métalliques sur fond bleu (Collection de la princesse Dzialinska); Vase à reflets métalliques (collection de M. Du Cane Godman); Plaque de revêtement à reflets métalliques, datée de 1217 (Cabinet de M. Henry Wallis); Autre plaque datée de 1262 (collection de M. Du Cane Godman); Deux vases à reflets métalliques (Collection de M. Du Cane Godman).
- Sculpture copte : Torse d'homme (Musée égyptien du Caire), en lettre; Stèle funéraire, figures d'orants (id.); Fragments d'autel, assemblage d'entrelacs (id.), en cul-de-lampe.

La gravure JEUNE FEMME COUSANT doit être placée à la page 417 de la livraison de Mai.

GAZETTE

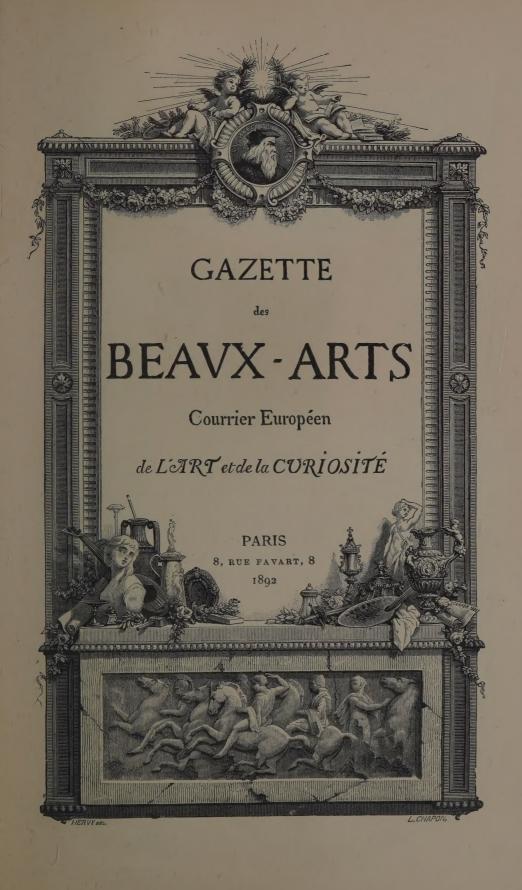
DES

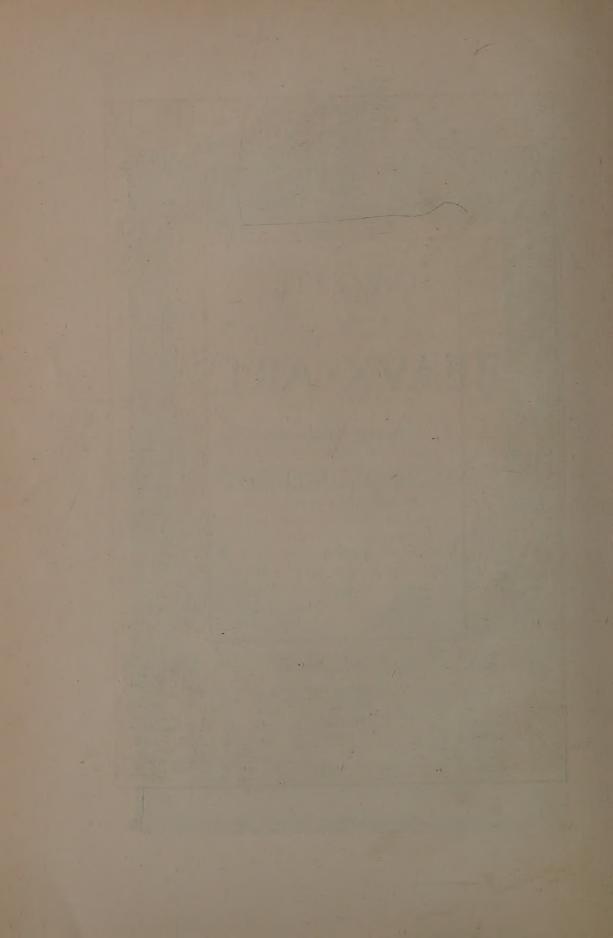
BEAVX-ARTS

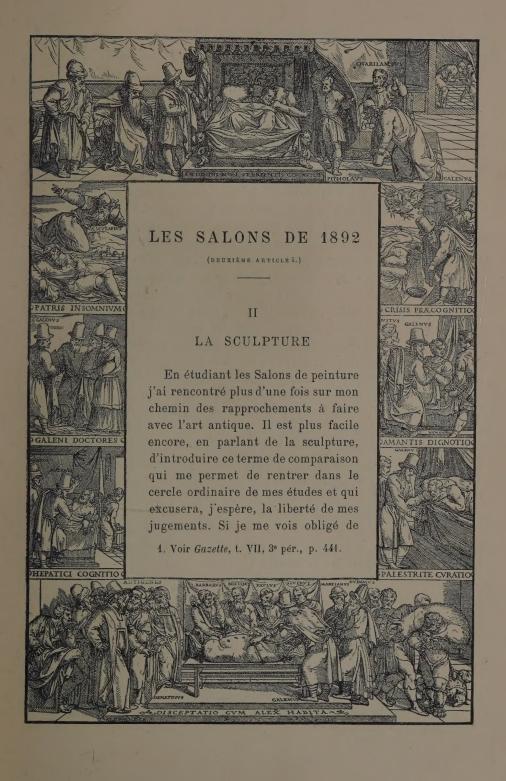
TRENTE-QUATRIEME ANNÉE — QUATRIÉME PÉRIODE

TOME HUITIÈME

SCEAUX. TIMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.







dire à quelques-uns de nos contemporains que Phidias et Praxitèle leur étaient supérieurs, je pense, sans en être absolument sûr, qu'ils ne m'en voudront pas trop. Pour me débarrasser tout de suite de l'aveu qui me coûte le plus, je résumerai d'abord l'impression générale que m'ont laissée les deux Salons des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars: de toutes les grandes époques d'art qui exercent leur influence sur les sculpteurs contemporains, l'Antiquité est celle qu'ils me paraissent comprendre et connaître le moins.

Peut-être vais-je étonner et scandaliser, car c'est un lieu commun aujourd'hui d'admirer la belle tenue et la saine conduite de l'École française dans le domaine de la plastique. Aux tâtonnements, aux divagations et aux violences de la peinture, on se fait souvent un plaisir d'opposer la sage pondération, la remarquable unité de la sculpture et l'on en reporte tout l'honneur aux traditions antiques. Maintenue dans une voie très étroite par les conditions mêmes de la matière et de la technique, réduite à des combinaisons de lignes et de plans, la sculpture, dit-on, ne peut pas quitter la grande route pour battre les buissons à l'aventure. Privée de la couleur, du paysage, des enveloppes d'air et de lumière, elle n'a, pour son grand bonheur, à se préoccuper que de la forme modelée, à l'étudier amoureusement et à laisser jouer sur elle les rayons du jour.

Pas de divergences sur la façon de voir et d'interpréter la nature : l'œil n'est plus le seul juge, avec ses erreurs et ses dépravations possibles. L'anatomie, qui est la base même de cet art, lui apporte en aide toute la rigueur scientifique de ses lois. Le toucher, sens délicat et sûr, vient contrôler et préciser ce que l'œil a noté dans la complexité des formes vivantes. Ainsi bornée par des barrières infranchissables, ainsi soutenue par de solides auxiliaires, comment s'étonner que la sculpture continue à marcher d'un pas égal et tranquille dans la voie que lui ont ouverte les maîtres d'autrefois?

Avant de répondre à la théorie, voyons les œuvres.

LA SCULPTURE MONUMENTALE. — Associer une sculpture avec un édifice est l'une des tâches les plus délicates qui puissent échoir à un artiste. En effet, les conditions de réussite sont complexes : il ne s'agit pas seulement de créer une œuvre originale et belle; il faut encore trouver un sujet qui rappelle la destination du monument et, de plus, le concevoir sous une forme qui s'adapte aux lignes

architecturales. Bien rares sont les œuvres qui satisfont à cette triple nécessité. Les maîtres eux-mêmes n'arrivent parfois qu'à remplir un ou deux points du programme. Pour prendre un exemple célèbre, le groupe de la Danse, si on l'envisage isolément, peut passer pour un des chefs-d'œuvre de Carpeaux : rien ne rend mieux l'ivresse et le plaisir frénétique d'une ronde tourbillonnante. Si on l'examine à distance sur la façade de l'Opéra, on reconnaîtra que les lignes onduleuses et enchevêtrées des bacchantes rompent les aplombs verticaux des assises et produisent de ce côté une sorte de gauchissement.

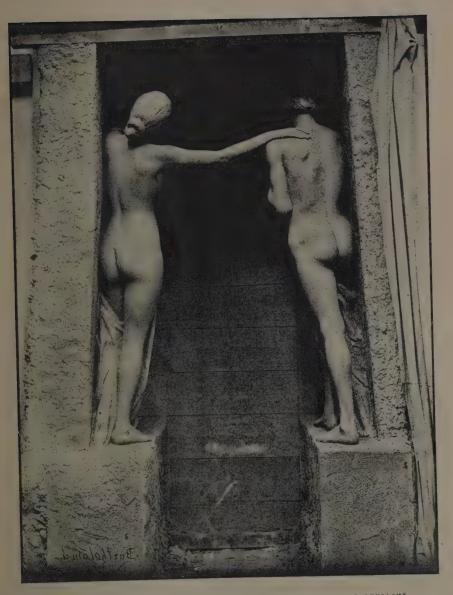
Au contraire, entrez à Nantes dans la cathédrale et regardez les quatre figures que M. Paul Dubois a groupées autour du Tombeau de Lamoricière : chacune d'elles pourrait être détachée de l'ensemble et figurer dans un musée comme une des plus remarquables productions de la sculpture contemporaine, et cependant elle y perdrait une grande partie de sa valeur, car on ne verrait plus par quels liens étroits elle se rattache à ses voisines et au monument lui-même, quelle veillée solennelle font autour du soldat endormi ces gardiens pensifs ou priant. Voyez encore la Jeunesse de Chapu à l'École des Beaux-Arts, le bas-relief de Rude sur l'Arc de Triomphe. Entrez plus avant dans notre histoire artistique; étudiez les Cariatides de Puget à Toulon, les portails de nos cathédrales gothiques. Remontez jusqu'aux anciens, rappelez-vous la colonne Trajane, le Parthénon et le temple d'Égine, les monstrueux taureaux des palais assyriens, les sphinx de l'Égypte. Là, vous trouverez encore sous les formes les plus diverses l'accord réalisé entre la plastique et la construction, le symbole architectural expliqué et complété par la pensée du sculpteur.

Les Salons de cette année laisseront-ils après eux quelque exemple mémorable du genre? Je n'ose l'espérer. Les esprits ne se sont point haussés à de géniales combinaisons et, en général, la collaboration s'est réduite à apporter une statue ou un groupe d'une part, un piédestal, une fontaine ou une niche de l'autre. Ce sont deux corps de métiers qui s'assistent mutuellement; ce ne sont point deux arts qui se concertent. L'effort de M. Peynot a été considérable et, à cet égard, il est juste de nommer avant tous le laborieux artiste qui, aux Champs-Élysées, n'expose pas moins de deux grands monuments, comprenant une quinzaine de figures plus grandes que nature. Une étiquette nous prévient que les Quatre parties du monde, destinées au château de Vaux-le-Vicomte, sont conçues dans le style Louis XIV, ce qui explique l'allure pompeuse des modèles, dépourvus de toute

individualité ethnique. La forme du monument est à peine indiquée. C'est dire que par avance M. Peynot se condamne à accoler ses quatre statues à un piédestal quelconque. Dispersez-les dans un vaste espace comme la place de la Concorde et elles ne perdront rien à se séparer les unes des autres. Elles sont aussi bien figures isolées que figures groupées. Comparez à cette association de rencontre l'intime et active union des femmes placées par Carpeaux sous le globe du monde dans sa Fontaine du Luxembourg, et vous mesurerez la distance qui sépare les deux conceptions. L'une constate une division géographique, l'autre explique comment le monde moderne essaie de réunir toutes les nations dans une commune fraternité. Et comme il arrive toujours, là où la pensée a été faible, l'exécution est restée molle et monotone; là où le cerveau a travaillé sur une idée neuve, la main a trouvé une expression vigoureuse et originale.

Le monument commandé par la ville de Lyon, A la gloire de la République, a déjà des formes plus précises, mais on y découvre le singulier assemblage d'une colonne dominant une proue de navire qui plonge de l'avant dans une vasque de fontaine, le tout flanqué à droite et à gauche de deux forts pilastres. C'est de l'incohérence architecturale et il est clair que l'artiste a songé surtout à trouver des supports décoratifs pour ses groupes, sans se préoccuper d'un lien logique entre eux. Un autre écueil que M. Peynot n'a pas su éviter, c'est le danger de sacrifier tout à la façade. Il a cherché à donner une fière tournure à la Liberté assise à l'avant du navire; le Triton et la Néréide qui se tendent la main à travers la vasque sont, malgré le souvenir de nombreuses compositions analogues, traités avec un sentiment adroit de la décoration. Mais si vous voulez apprécier les groupes représentant l'Égalité et la Fraternité, ne vous avisez pas de les regarder en vous plaçant au centre; vous n'y verrez qu'un fouillis de draperies envolées, formant un maladroit remplissage d'où émergent d'inattendus objets tels qu'une presse, un coffret, une console, un plat et une aiguière. La première loi de toute composition sculpturale n'est-elle pas de veiller à l'agencement des lignes sur toutes les faces, de façon que l'œil ne soit jamais choqué en quelque endroit qu'il se place pour regarder? Et comment justifier cette erreur, quand c'est le point de vue central, celui-là même que vous impose l'auteur, qui est fautif?

En présence d'œuvres qui attestent tant de labeurs et d'études préalables, il est pénible de résumer ses critiques brièvement et sèchement : je voudrais avoir un article entier à consacrer à



GROUPE DE DEUX FIGURES POUR UNE PORTE DE TOMBEAU, PAR M. BARTHOLOMÉ.
(Salon du Champ-de-Mars: 1892.)

M. Peynot pour lui prouver combien son effort m'inspire de respect et d'estime, mais il a sûrement regardé et étudié les moulages d'antiques à l'École des Beaux-Arts ou au Musée du Trocadéro et il connaît mieux que personne les modèles qui m'autorisent à lui soumettre ces objections. Il suffira de rappeler, par exemple, les Cariatides de l'Erechtheion pour faire comprendre ce-que j'entends par l'alliance logique et indiscutable de la plastique avec l'architecture, la symétrie cachée des attitudes et des gestes s'accordant avec le rythme du monument lui-même.

Je voudrais citer par contraste le nom de M. Dalou, dont la réputation toujours grandissante est due à une entente très savante de la sculpture décorative. Mais la fontaine exécutée pour M. le duc de Grammont, malgré toutes ses qualités de solide facture et de grâce robuste, ne répond pas absolument à la formule que je voudrais ici définir. L'architecture n'y fait pas partie intégrante de la composition. Supposez que le groupe des Épousailles, au lieu de se profiler sur un panneau plein, en forme d'arcade, soit placé dans une grotte ou dans un simple bosquet, aucun détail n'en sera changé. Le fond est un écran sur lequel se découpe la silhouette des personnages. J'aurais eu plaisir encore à prendre pour sujet de démonstration la Prière et la Douleur de M. Lenoir, l'Éternelle Douleur de M. Lanson, trois figures destinées à des tombeaux. Mais nous n'avons aucune indication de la partie architecturale et il est impossible de juger comment les artistes ont compris l'accord entre la forme modelée et la forme construite.

Arrêtons-nous un moment devant le Tombeau de Cabanel exécuté par M. Mercié: n'est-ce pas là ce que nous cherchons? Sans doute la pure et mélancolique figure, que l'auteur appelle le Regret, s'associe intimement au piédestal vers lequel sa main s'élève pour y déposer des fleurs. Mais tout de suite on se rappelle l'admirable Jeunesse que le ciseau attique de Chapu a chargé d'immortaliser l'héroïsme d'Henri Regnault, et ce rapprochement nuit un peu aux qualités d'invention qu'on aimerait à trouver ici sous cette signature. Comment dissimuler à M. Guilbert que sa Cancalaise éveille aussi chez nous de récents souvenirs? Assurément sa statue destinée au monument de Feyen-Perrin traduit avec bonheur les coins de plage si longtemps fréquentés par le peintre, les types de pêcheuses auxquelles son imagination prêtait une élégance singulièrement raffinée: c'est une œuvre étudiée et bien venue. Mais pourquoi faut-il que M. Barrias nous ait montré tout récemment une gracieuse petite

Kabyle effeuillant des fleurs sur la pierre tombale de Guillaumet? En art, celui qui invente rejette d'avance au second rang tous ceux qui, de près ou de loin, à dessein ou involontairement, viendront rôder autour de sa trouvaille et en tirer quelque profit. Le génie seul a l'heureux privilège de pouvoir prendre le bien des autres sans que personne songe à le lui réclamer : car, après l'avoir pris, il l'emporte si loin et si haut que le larcin n'est plus ni reconnaissable ni même visible.

Je ne sais si M. Bartholomé trouvera plus tard des gens capables d'imiter ou de transformer ses idées; toujours est-il qu'il en a de neuves et d'inattendues. Dejà son exposition de l'an dernier au Champ-de-Mars avait attiré l'attention par un air d'originalité assez saisissant. C'est encore une sorte de poésie funèbre qui, cette année, fait le charme de son envoi. Pour symboliser la jeunesse entrant courageusement dans la mort, il nous montre un couple nu, debout à l'entrée d'un tombeau dont il a déjà franchi le seuil et s'avancant d'une marche lente et fraternelle dans la sombre demeure. L'homme et la femme sont vus complètement de dos; la lumière du dehors baigne encore leurs blanches nudités de ses rayons, tandis que leur face et leur poitrine sont enveloppées déjà d'obscurité. C'est une étrange composition et la pose des personnages paraît, au premier abord, assez bizarre. Mais peu à peu on comprend le parti pris; on pénètre la signification du symbole et on en subit la mélancolie profonde : on ne voit plus que ces corps, jeunes et frêles, s'enfonçant dans l'ombre et dans le mystère. Il y a là une trouvaille remarquable et c'est, à mon avis, l'œuvre qui, parmi les centaines de morceaux exposés dans les deux Salons, révèle au plus haut point le sens de l'invention et de la pensée créatrice. C'est pourquoi nous avons cru intéressant de la présenter à nos lecteurs dans la gravure ci-jointe.

LE GROUPE. — Après la sculpture monumentale, le problème le plus difficile à résoudre en plastique est le groupe. La préoccupation d'associer les formes humaines avec les plans rigides d'une construction n'existe plus; l'œuvre se dresse en liberté, isolée sur son piédestal. Mais il importe de combiner harmonieusement entre elles les lignes des figures, et c'est encore une tâche ardue. Connaissezvous beaucoup de groupes, dans nos jardins publics ou dans nos

rues, qu'on puisse regarder de tous les côtés sans y trouver rien à redire? Ils sont rares et vous ferez la même remarque dans les Salons actuels. Généralement chaque composition a sa façade, si je puis dire : on sent que l'artiste a jugé inutile de compliquer son travail en composant avec soin quatre faces; il suppose une invisible muraille, d'invisibles pilastres qui arrêteraient la vue en arrière et sur les flancs, obligeant le spectateur à se placer à un point de vue unique. C'est une simplification très pratique, mais c'est se condamner d'avance à une œuvre imparfaite. J'applaudis de grand cœur à la première médaille que M. Icard remporte avec Les Droits de l'homme, un vieillard assis faisant transcrire à un jeune garçon la célèbre déclaration écrite sur des tables de marbre, mais je regrette les trous laissés au revers du groupe et assez gauchement bouchés par une chèvre dont la présence ne laisse pas que de surprendre un peu. Les Fruits de la guerre de M. Boisseau, une mère serrant contre elle ses enfants effrayés, pourraient sans inconvénient être adossés à un mur. Ce mur serait plus nécessaire encore au héros chancelant, soutenu par son compagnon, que M. Hugues appelle Victoire! Même les Lutteurs de M. Perrin, bien qu'ils respectent beaucoup mieux les principes du groupement, ne sont pas sans défaut à cet égard et ils auraient besoin de prendre exemple sur leurs camarades antiques exposés dans la fameuse Tribune de Florence. Nous montons un degré de plus, si nous passons au groupe de M. Rougelet, Héro et Léandre, à celui de M. Lombard, Samson et Dalila. Enfin nous trouvons une consciencieuse étude, voisine de la perfection, dans le Nessus enlevant Déjanire de M. Marqueste et dans le chœur gracieux des trois jeunes filles dansant que M. Rambaux intitule Bonheur. Comparez ces deux derniers morceaux aux précédents et vous comprendrez pourquoi ils supposent un effort cérébral et une main-d'œuvre supérieurs : aucune difficulté n'est esquivée, tout s'équilibre et se correspond, quel que soit le point de vue où l'on se place. Je ne dis pas que l'inspiration soit très neuve: M. Marqueste ne dissimule pas ses accointances avec Coysevox et le siècle de Louis XIV; M. Rambaux connaît sûrement le groupe de Carpeaux à l'Opéra; mais c'est d'excellente technique et en sculpture, plus encore qu'en peinture, la science du métier est une condition essentielle du succès.

Un autre défaut fréquent est de prendre des personnages et de les juxtaposer sans les relier entre eux par un indissoluble lien. Dans cette réunion ainsi formée vous pouvez extraire une des parties du tout, l'isoler et lui donner la valeur d'un sujet qui se suffit à luimême. Les frontons d'Égine sont conçus d'après le système de la juxtaposition parce qu'ils appartiennent à un art encore gauche et inexpérimenté. Dans les frontons de Phidias, au contraire, il est impossible de rompre l'association des figures sans détruire toute l'harmonie de l'ensemble : comment imaginer Cécrops sans sa fille, Déméter sans Coré, une Parque sans ses sœurs? L'antiquité classique propose là des exemples que plus d'un statuaire moderne ferait sagement de méditer. Pour rendre le Sommeil de l'enfance vous avez le droit de nous montrer un poupon paisiblement endormi dans sa barcelonnette; vous pouvez d'autre part, figurer la Mélodie ou l'Harmonie sous les traits d'un ange jouant de la viole. Mais vous avez tort de croire qu'en rapprochant ces deux morceaux vous aurez fait un groupe : le lien entre eux est trop faible, il n'existe que par la pensée, non par la plastique.

Deux officiers en costume Louis XVI viennent l'un au-devant de l'autre et se serrent la main en agitant les plis de deux drapeaux symboliquement confondus : ils ont les mêmes bottes, le même habit à revers, la même perruque et le même catogan, presque la même figure. Ils se ressemblent autant que leurs drapeaux, sans doute pour exprimer la fraternité de deux âmes confondues en une seule. C'est un groupe, parce que ces deux héros sont de taille colossale, que l'un s'appelle Washington et l'autre Lafayette. Mais n'est-ce pas plutôt le même personnage vu du profil gauche, puis du profil droit? La juxtaposition peut aussi se faire dans le sens horizontal. Les Anglais, que la Jeanne d'Arc de M. Roulleau foule sous les pieds d'un cheval fougueux, sont des hommes terrassés et à moitié morts, n'offrant pas plus de résistance au choc qu'une inoffensive barrière franchie par un jockey. Ils meublent les dessous; mais ils ne sont pas nécessaires à l'action. Je me souviens d'avoir vu au Louvre un Alexandre vainqueur de Puget qui procède d'une pensée analogue; mais comme on comprend la furie de la mêlée à la fière attitude du cheval cabré et au terrible choc de ses sabots sur la tête des ennemis encore debout et luttant! Toutes ces critiques ne sont point faites pour chagriner des artistes consciencieux dont le travail et l'effort sont très respectables, mais pour indiquer combien l'art du groupe offre d'invincibles difficultés à ceux qui l'abordent d'un cœur léger, sans de mûres réflexions, sans d'instructives comparaisons avec les œuvres d'autrefois.

LE NU ET L'EXPRESSION. - Plus encore qu'en peinture, le nu est le but suprême vers lequel convergent tous les efforts des statuaires modernes. Dans l'infinie diversité des choses, le sculpteur ne saisit que la forme palpable et les contours matériels des objets. Son domaine est beaucoup plus restreint que celui du peintre, comme le remarque Léonard de Vinci dans un curieux passage de ses manuscrits récemment rendus à la lumière par M. Charles Ravaisson. « Le sculpteur ne peut donner aux choses leurs diverses couleurs; le peintre n'y manque jamais. Les perspectives dans les œuvres des sculpteurs n'ont aucune apparence de vérité; celles que représentent les peintres paraissent vraies à des centaines de milles au delà de l'œuvre. La perspective aérienne est hors de la portée des sculpteurs; ils ne peuvent figurer les corps transparents, ni les corps lumineux, ni les rayons réfléchis, ni les corps luisants, comme les miroirs et les surfaces lustrées; pas davantage les brouillards, les temps obscurs... » Ainsi renfermée dans un étroit empire, la plastique n'a qu'un filon précieux à exploiter, l'être humain, et elle y revient sans cesse, considérant comme secondaire tout le reste. De plus, le nu aura toujours pour elle beaucoup plus d'attrait que le corps vêtu, car celui-ci est soumis aux lois contingentes des modes, aux variations historiques et ethnographiques; le nu est l'enveloppe humaine ellemême, éternellement simple, vraie et immuable. Un très beau modèle peut rappeler la Vénus de Cnide, mais la plus élégante des Parisiennes ne ressemblera jamais à une femme de Tanagre.

Si l'on s'en tient aux titres des œuvres exposées on découvre, parmi les artistes qui envoient des études de nu, quatre catégories : des classiques (sujets antiques), des spiritualistes (sujets bibliques et religieux), des symbolistes (sujets allégoriques), des réalistes (sujets de la vie populaire). En fait, ces quatre groupes ne constituent qu'une seule et même école, car l'origine antique, païenne et profane, de toutes ces productions est indéniable. Que M. Balloni nomme Isaac son jeune garçon assis et que M. Maillard appelle Icare son éphèbe renversé sur le sol, que M. Hexamer intitule Mélodie et M. Mony Psyché, une femme nue debout, que M. Loiseau-Rousseau voie dans un homme convulsé et criant une Victime de Cléopâtre, tandis que M. Gréber y reconnaît une victime du Grisou, il est clair que ces différentes étiquettes sont fort peu importantes. Ce qui frappe dans la multitude des œuvres, c'est de voir combien la tradition antique qui domine tout, qui s'impose à tous les yeux par les titres choisis ou par les réminiscences de l'exécution, s'est, en réalité, affaiblie et noyée en de veules dégénérescences. Combien sont-ils, les sculpteurs contemporains qui ont regardé face à face des œuvres grecques et qui les ont comprises? Je n'oserais pas les compter. La plupart ont vu l'antique à travers le xvine ou le xvine siècle; plus rares sont ceux qui s'élèvent jusqu'aux fortes interprétations dues aux maîtres de la Renaissance; plus rares encore ceux qui ont remonté jusqu'aux copies gréco-romaines des chefs-d'œuvre grecs. Je cherche en vain qui a franchi le dernier échelon, celui qui amène directement à Praxitèle, à Polyclète et à Phidias. Nous avons si peu l'habitude du corps nu qu'il reste ordinairement une matière inerte ou inexpressive aux mains de nos artistes, en dépit de toute leur habileté technique. Bon gré, mal gré, c'est toujours à l'expression de la tête, à l'intensité du regard, aux contractions de la bouche qu'ils ont recours pour faire dire au marbre ce qu'ils veulent.

Je ne parle pas ici de ceux qui cherchent à créer, après Puget et Rude, la sculpture dramatique et que le choix des sujets autorise en quelque manière à prêter aux visages une mimique violente. Il est clair que le Naufragé de M. Laheudrie, les Derniers secours de M. Pierre, le Déluge de M. Capellaro et En détresse de M. Cordonnier ont tous les droits à l'énergie et même à la brutalité des jeux de physionomie, tout autant que les Géants foudroyés de Pergame ou le Laocoon. Mais il faut user discrètement de ces effets tragiques et ne les employer qu'à bon escient. Le défaut commun à beaucoup d'artistes modernes est de mettre toute leur éloquence dans la tête, là où le corps devrait être l'agent principal d'expression. Regardez les Lutteurs de M. Perrin; leur musculature a beau saillir en paquets et en boules sur toute la surface du corps, elle reste cotonneuse et molle. Pour avoir idée de leur effort, il faut regarder les veux effroyablement creusés sous l'arcade sourcilière, la pupille dilatée, la bouche entr'ouverte. Ce n'est pas ainsi que les jeunes Lapithes qui combattent sur le fronton d'Olympie ou sur les métopes du Parthénon font sentir leur force musculaire : leur visage reste presque impassible et c'est à peine si une simple ride barrant le front révèle leurs angoisses intérieures.

M. Hansen-Jacobsen a certainement pensé au Discobole de Myron en exécutant son Joueur de boule. Il serait curieux de mettre côte à côte l'œuvre ancienne et la variante moderne. Quel est le plus difficile, de lancer une masse de fer pesant plusieurs kilogrammes ou de jouer au « cochonnet »? Pourtant il n'y a pas dans le Discobole le quart de l'effort musculaire, ni de la contention dans tous les

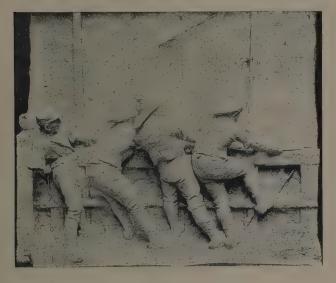
membres, ni de la fixité du regard auxquels M. Jacobsen a eu recours. C'est qu'il est rare aujourd'hui de voir des gens tout nus se livrer à ce paisible divertissement, tandis qu'en Grèce on ne voyait jamais un athlète autrement. Dans le sujet grec, le nu a été une étude minutieuse de la réalité; dans le sujet moderne, c'est une académie et une convention.

Prenons, par contraste, le Morphée de M. John; il dort, les deux mains posées sur la tête. C'est l'attitude d'un célèbre antique qui représente probablement Eros ou Hypnos et qu'on appelle assez prétentieusement « le Génie du repos éternel ». Là encore, il serait instructif de vérifier pour quelles causes l'œuvre moderne ne donne point l'impression de langueur et de complète indolence qui fait le charme du morceau grec. Le Morphée dort parce qu'il a les yeux clos, mais son corps ne dort pas. Ce n'est pas cet arrêt de toute dépense musculaire, de respiration, qui dans la statue du Louvre exprimerait encore le repos, même si la tête était absente.

Je ne me donne pas ici le plaisir facile d'écraser sous des chefsd'œuvre quelques honnêtes et consciencieuses études. Je choisis ces exemples comme typiques pour montrer que nos contemporains, en s'inspirant des anciens, oublient trop souvent de s'assimiler leur sens esthétique, leur fine intelligence des formes nues, tout aussi éloquentes et expressives que les gestes et les traits du visage. Je regrette de ne pas sentir dans l'Icare de M. Maillard l'effet de la chute effroyable que vient de faire ce corps d'enfant, dans l'Isaac de M. Balloni l'attente de l'effrayant sacrifice, dans le Saint Saturnin de M. Seysses la douloureuse agonie d'un corps supplicié. Ce sont de bonnes copies d'après un modèle et voilà tout. Que dire de l'antique compris comme un prétexte à poses mignardes et contournées, de l'Arakné jouant avec sa toile, de la Kypris couverte de bijoux, de l'Amphitrite en boudeuse, avec un doigt sur la bouche, du Réve d'amour avec l'attirail obligé des colombes se becquetant et du malin Cupidon? Que dire de l'exercice du Javelot, mis entre les mains d'une jeune femme pour représenter le pentathle, c'est-à-dire le concours grec des athlètes? Que de contresens matériels et intellectuels!

Consolons-nous en regardant des œuvres mieux venues, comme la Chèvre et la Bacchante de M. Soulès, la Cigale de M. Convers, la Madeleine de M. Bastet. N'oublions pas surtout le Paysan du Danube de M. Vidal, une des plus fortes œuvres de l'année dans le genre classique. Arrêtons-nous enfin, au Champ-de-Mars, devant la Femme couchée de M. Saint-Marceaux et, aux Champs-Élysées, devant le Repos

de M. Boucher. La Femme couchée ne comptera peut-être pas parmi les inspirations les plus originales de l'auteur : elle rappelle invinciblement le souvenir d'une des plus charmantes créations de M. Rodin, une nymphe couchée et pelotonnée sur elle-même, la face contre terre. Les formes en ont paru à de bons juges un peu grasses et comme soufflées; le poids du corps n'écrase pas assez contre le sol les chairs des jambes qui restent uniformément rondes; mais l'ensemble



SORTIE DU PORT, BAS-RELIEF, PAR M. CHARLIER.
(Salon du Champ-de-Mars: 1892.)

est souple et gracieux, les lignes ondulent, flexibles et serpentines, la gerbe d'épis sur laquelle repose la femme s'étale autour d'elle comme les pétales d'une fleur disposés en corolle. Rien ne trahit la gêne ni la contrainte, malgré la position des membres repliés; c'est le produit d'une esthétique saine qui ne recherche l'effet que par des moyens simples.

Le Repos est une œuvre d'un charme plus pénétrant encore : étendue sur un lit bas, auquel le marbre prête aussi son éclatante blancheur, une jeune fille endormie étale sa candide nudité de vierge. Les deux bras levés ont une pose de naturel abandon; la poitrine se soulève doucement et le corps, oscillant sur la hanche gauche, permet à l'œil de suivre les fermes contours de ce corps délicat. Le marbre est

d'un grain admirable; la beauté de la matière a merveilleusement servi le ciseau de M. Boucher pour rendre le calme et la chasteté de ce virginal repos. Il est impossible de passer près de cette jeune apparition sans être attiré et charmé par elle; pourtant elle dort d'un vrai sommeil, sans chercher à paraître belle, et c'est pourquoi nous sommes aussitôt intéressés et conquis. Elle a ce que n'ont pas les centaines de compagnes qui se pressent autour d'elle: l'art de s'ignorer, le don de l'expression par la seule éloquence de ses formes, et non par la mimique étudiée des gestes ou de la physionomie. Sans rien rappeler des classiques chefs-d'œuvre, elle est antique, dans le vrai sens du mot, parce qu'elle est belle et parce qu'elle est simple.

*

LE PORTRAIT. — Je ne me joindrai pas au concert de railleries qui accueille de nos jours l'essor de la statuaire portraitiste. Pour caractériser l'étrange passion qui nous pousse à élever des statues à nos grands hommes sur toutes les places publiques de France, les journalistes ont inventé l'élégant barbarisme de « statuomanie ». Ces hommes spirituels auraient ri davantage des Grecs qui ne laissaient point passer un concours d'athlètes sans accorder aux vainqueurs le privilège de faire exécuter leur statue en pied et de la consacrer près d'un temple. Quand Pausanias visita les sanctuaires d'Olympie au 11º siècle de notre ère, il put compter plusieurs milliers d'offrandes, serrées et agglomérées dans l'étroite enceinte de l'Altis. Beaucoup des héros dont on voyait l'image n'avaient pas eu d'autre mérite que d'être très forts en gymnastique et de posséder d'irrésistibles biceps. On exige aujourd'hui d'autres qualités de ceux qui sont sacrés grands hommes : il suffit parfois d'avoir inventé un nouveau procédé pour faire les gants ou d'avoir vendu beaucoup de confections, mais, en règle générale, il s'agit toujours de récompenser un mérite plus intellectuel que physique. Il en résulte que les occasions d'élever des statues sont presque aussi fréquentes que dans l'antiquité, mais que les difficultés artistiques sont beaucoup plus redoutables. Nos sculpteurs se heurtent à deux obstacles : le costume moderne et le physique souvent disgracieux du modèle, Si Praxitèle avait eu à faire le portrait de Littré en redingote, il est probable qu'il eût été d'abord assez décontenancé. Il est curieux de voir comment nos contemporains essaient de se tirer d'affaire et combien ce problème nouveau aiguise leur ingéniosité et leur capacité d'invention. Loin de déplorer

leurs peines et leurs angoisses, je vois là un admirable stimulant pour les facultés créatrices de l'art moderne.

Quand le personnage à représenter est un militaire, la tâche est relativement facile. Le costume, sans avoir l'ampleur des draperies antiques, a pourtant des grâces et des élégances que l'œil des femmes ne méconnaît point et qu'une main habile peut faire valoir. Bien que le Général Faidherbe ait plutôt le masque d'un savant et d'un homme d'étude, M. Louis-Noël réussit à garder au héros de Bapaume une fière tournure de chef d'armée, grâce au grand manteau fourré, au képi et aux bottes molles. La tenue officielle du Général Raoult était moins faite pour inspirer M. Aubé; ne sachant trop que faire du hideux bicorne d'ordonnance, il l'a placé dans les mains du personnage qui paraît plutôt assister à une revue de parade que courir aux combats. Le défaut du genre est d'être condamné à une irrémédiable banalité, car on semble avoir épuisé les formules qui caractérisent le comma ndement. Après le geste impératif dirigé vers l'ennemi, après le bras levé et tenant haut le sabre, après la pose méditative à la Napoléon, après le doigt posé sur une carte d'état-major, reste-t-il encore une trouvaille à faire? C'est ce que n'ont point révélé les œuvres de cette année.

L'ingénieur est un intermédiaire entre le savant et l'officier: sa vie alterne entre le cabinet de travail et le chantier. Comment rendre cette double nature? La solution proposée par M. Lambert nous satisfait très médiocrement. Enveloppé du manteau de fourrure, qui est en passe de devenir un thème classique, son Louis Favre, foulant d'un pied triomphant un petit tas de gravas, s'appuie d'une main sur un pic et tient de l'autre un plan. La tournure de l'homme est épaisse et commune, la pose à la fois théâtrale et banale, les accessoires encombrants et peu naturels. Je ne sais pas ce qu'il aurait fallu faire, et ce n'est pas mon métier. Mais je demande qu'on trouve autre chose pour la statue projetée de M. Alphand.

Mis en présence du costume civil, bien des artistes ne songent qu'à se dérober, comme un cheval peureux devant une haie. A les en croire, l'esthétique seule justifie la reculade et ils qualifieraient volontiers telle partie de notre habillement au moyen de la circonlocution adoptée par la pudeur anglaise, « l'inexpressible ». Est-ce cette raison qui a décidé M. Rambaud à nous présenter un Berlioz ravagé par la maladie et déjà décomposé par la mort, de façon à pouvoir jeter sur ses jambes la couverture du malade? La lyre et la couronne placées à côté du moribond attestent encore le désir de se

réfugier dans des régions idéales. Mais n'est-ce pas jouer à qui perd gagne? Je ne reconnais plus dans cette figure maladive et décharnée le génie bilieux et ardent que fut Berlioz. J'aime beaucoup mieux l'audace de M. de Tavera qui a franchement coiffé son Goya d'un chapeau tromblon, sous lequel la figure du peintre espagnol pétille d'intelligence narquoise.

Ayons donc le courage de nos vêtements et de nos modes. Si disgracieux qu'ils paraissent, l'habit du mondain, la redingote du bourgeois, la blouse de l'ouvrier ont eux-mêmes une poésie et une philosophie. Ils sont, comme tout costume historique, le symbole extérieur de nos mœurs et de nos professions. Le siècle des chemins de fer et du télégraphe ne pouvait pas garder les chapeaux à plumes ni la culotte courte. Quoi que nous fassions, nous appartenons à un âge qui se glorifie de son génie pratique et positif. Qu'il ait tort ou raison, c'est ainsi qu'il se présentera devant le jugement de la postérité. Quand les artistes contemporains essaient de pallier ce caractère, ils sont peut-être animés des meilleures intentions, mais je crois qu'ils font fausse route. A qui fera-t-on croire que les hommes du xix° siècle se revêtaient de vagues draperies? Il y a quelque puérilité à cacher ce qui s'étale à tous les yeux. Combien il serait plus hardi et plus adroit d'accepter sans arrière-pensée la réalité et d'employer tout son esprit d'artiste à montrer par l'enveloppe elle-même ce qu'est l'homme du siècle. L'antiquité elle-même, qu'on invoque à tort et à travers pour justifier de complaisants travestissements, n'a jamais compris l'étude du vêtement que comme la traduction littérale de la vie réelle. Elle l'a considéré comme un organisme particulier, inséparable du corps lui-même, exprimant comme lui le fond moral et intellectuel de l'être humain. Si vous touchez à cette note fondamentale, si vous la faussez, l'accord harmonique est compromis. Vous aurez peut-être des draperies plus amples et plus sinueuses; vous n'aurez plus l'homme vivant.

Voilà pourquoi, quand on parle de *M. Eugène Pelletun*, j'aime à le voir en paletot un peu débraillé, avec un gilet tout chiffonné de plis, une main dans la poche de son pantalon, l'autre tenant un livre, la tête un peu penchée comme pour réfléchir, telenfin que l'a imaginé M. Aubé. Quand on invoque le souvenir du célèbre *Ricord*, je me le figure ainsi que l'a conçu M. Barrias, avec le grand tablier d'interne jeté sur sa correcte redingote, le menton rasé, la lèvre retroussée et railleuse, la tête haute comme s'il faisait une démonstration devant ses élèves assemblés. Regardez et étudiez cette statue, une des plus remar-

quables de l'année, et songez qu'elle est sortie du cerveau qui a conçu les Premières Funérailles. Vous verrez comment un esprit supérieur sait allier le goût des belles formes et le respect de la vérité, se montrer poétique dans les conceptions idéales, précis et expressif dans les reproductions de la vie réelle. Vous verrez aussi que le costume moderne, quoi qu'on en dise, a ses chutes de draperie, ses plis cassés ou onduleux, sa structure personnelle et caractéristique. Mais, pour le voir et le rendre ainsi, il faut avoir appris qu'une étoffe n'est pas une matière inerte jetée sur un corps; il faut avoir été nourri de la moelle antique, et c'est là que triomphe le principe dont on ne saurait trop haut proclamer l'importance : dans l'enseignement grec, voyons l'esprit, et non la lettre; regardons comment les anciens ont fait, ne copions pas ce qu'ils ont fait.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à la façon dont on comprend actuellement le buste. Le buste est la forme la plus usitée du portrait sculptural. Chaque année des centaines d'effigies alignent le long des allées sablées leurs têtes correctes ou irrégulières, prétentieuses ou bonasses, souriantes ou résignées. Rappeler pour les Champs-Élysées les noms de MM. Barthélemy, Carlès, Crauk, Deloye, Franceschi, Hugues, Puech et Vasselot; pour le Champ-de-Mars ceux de MM. Baffier, Dalou, Injalbert, Lanson et Lenoir, est rendre insuffisamment justice aux nombreux artistes qui se sont fait dans ce genre une réputation méritée. Mais tirer de la foule une œuvre nouvelle n'est pas chose facile. Je signalerai pourtant un effort pour rompre avec la tradition uniforme du piédouche supportant la tête seule du personnage. L'art grec n'a pas connu cette convention; les bustes de Périclès, de Démosthènes, d'Alexandre sont taillés comme des hermès et donnent au cou la solide assiette des épaules et de la poitrine entière. L'art romain a inventé une commode simplification qui n'est pourtant pas sans inconvénient, car elle réduit parfois le corps à un état si fragmentaire qu'on ne peut juger ni des proportions générales du buste ni du rapport de la tête avec les épaules, ce qui diminue la ressemblance. Avouons de plus qu'elle est assez disgracieuse. Je ne vois jamais la tête de mon voisin montée sur une espèce de pivot, tandis que je puis l'apercevoir coupé aux épaules ou au milieu du torse par une ligne quelconque. La Renaissance a bien compris cette anomalie et elle est revenue souvent à la méthode grecque, comme on peut s'en assurer en regardant au Louvre

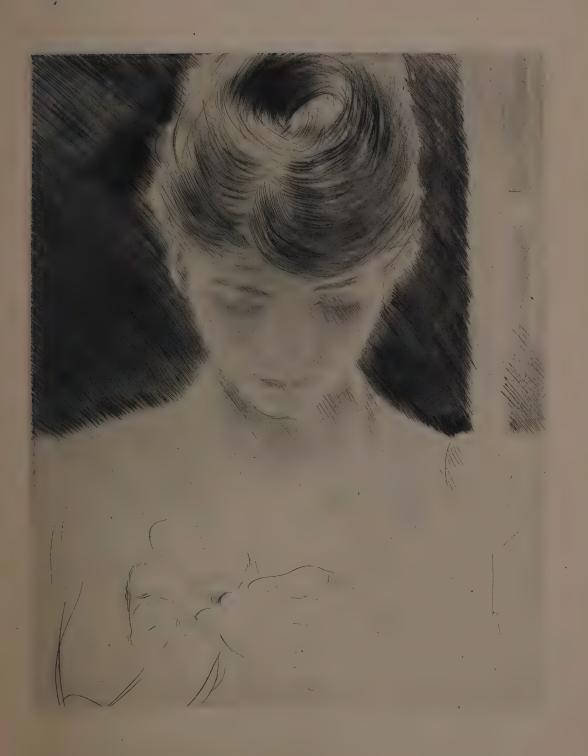
le Saint Jean-Baptiste de Donatello, les admirables bustes de Ferdinand d'Aragon et de Philippe Strozzi.

M. Rodin est un artiste trop ennemi des conventions pour ne pas se ranger parmi les premiers qui renoncent au buste placé sur un piédestal étriqué; son beau Portrait de M. Puvis de Chavannes appartient au système nouveau, qui compte déjà un certain nombre d'adeptes. On remarquera entre autres, au Champ-de-Mars, le Portrait de M. Alexandre Hepp par M. Leroux, où l'on saisit de plus un intéressant effort pour rendre la surface moelleuse des vêtements, le buste de Mme B*** par M. Bartlett, la Paysanne comtoise de M. Bloch et la Béquine de M. Saint-Marceaux, le buste de jeune homme de M. Schnegg; aux Champs-Élysées, la Cordelia de M. Calder et la Femme du pêcheur de M. Fantin-Viat. Je crois devoir faire une place à part à un original essai de M. Bartholomé qui, non content de montrer dans le Portrait de Mme F*** tout le haut du corps, trouve moyen de conserver les bras entiers par un geste gracieux qui les ramène auprès de la tête. Là encore, comme dans la sculpture monumentale, cet artiste a marqué l'art du portrait d'une empreinte très personnelle. Mon Portrait, buste en cire expressif et vivant de M. Carriès, mérite aussi une mention spéciale : l'auteur s'est représenté vu à mi-corps, debout devant sa selle garnie de masques ébauchés, tenant entre ses doigts une statuette terminée. C'est un compromis entre le buste et la statue en pied qui dénote un esprit curieux des formes inédites.

* *

LA STATUETTE. — LE BAS-RELIEF. — A mesure que nous avançons dans notre revue d'ensemble, nous voyons se dessiner davantage les desiderata de la sculpture moderne. Ils ne consistent pas seulement dans l'appréciation fausse de certains principes esthétiques, dérivés de l'antiquité et interprétés d'une façon illogique par beaucoup de nos contemporains. Ils se révèlent encore dans le dépérissement de catégories entières d'œuvres d'art, autrefois florissantes, aujourd'hui appauvries ou disparues.

La statuette est une création charmante de l'antiquité : la Chaldée et l'Égypte, la Grèce et Rome ont connu et pratiqué cette réduction libre et originale de la grande plastique. Le Moyen âge et la Renaissance ont recueilli l'héritage, comme en font foi les ivoires et les bronzes du Louvre. Jusqu'au xviii^e siècle, la tradition a survécu avec les gracieuses compositions de Clodion et les porcelaines





de Saxe. La décadence est venue avec les biscuits de Sèvres; puis le silence s'est fait autour de cet art. Les réductions mécaniques, en bronze ou en plâtre, des œuvres célèbres ont beaucoup contribué à le reléguer dans l'ombre où il végète tristement entre les mains des modeleurs italiens et des fournisseurs d'ex-voto religieux. Depuis quelques années seulement on voit se produire un mouvement de réaction en sa faveur. Les vrais sculpteurs ne paraissent plus aussi dédaigneux d'exécuter, en terre cuite, en platre, en bronze ou en cire, des images réduites de leurs inventions. Ce n'est pas encore un réveil complet; mais ce n'est plus de la somnolence ou de l'atonie. On surprend même des essais tout à fait nouveaux, comme celui qui consiste à représenter en pied une personne, sans dépasser la taille d'une minuscule statuette. La faveur dont jouissent aujourd'hui les célèbres figurines de Tanagre n'est certainement pas étrangère à cette conception. Aussi applaudirons-nous de grand cœur à toutes les tentatives qui cherchent à ouvrir de ce côté une voie aux portraitistes modernes.

Cette année même, le nombre des statuettes s'est sensiblement multiplié: elles occupent aux Champs-Élysées, à côté des médaillons, tout le fond du jardin; au Champ-de-Mars, elles ornent une partie de l'allée centrale. Tous les genres s'y coudoient : l'antique, représenté par le Bacchus consolant Ariane de M. Dalou, la Diane de M. Lanson, la Nymphe surprise de M. Injalbert; la vie populaire, par le Vielleux berrichon de M. Baffier et par l'importante série de M. Richer, Faneur, Faucheur, Bêcheur, Terrassier; le sujet de genre, par la Toilette de Charlotte de M. Lenoir; même le comique par le Bonhomme assis et les Têtes de petits bourgeois du peintre Raffaëlli. L'envoi le plus remarquable dans cette catégorie me paraît être celui d'un artiste belge, M. Constantin Meunier : son Enfant prodique réalise, dans des dimensions réduites, l'ampleur, la simplicité et la force des grandes œuvres plastiques. Il ne faut pas oublier que le nom de M. Rodin domine toute cette pléiade : les diaboliques damnés de ses Portes déjà fameuses sont pour quelque chose dans la naissance d'un petit monde sculptural qui ne demande à son tour qu'à croître et à multiplier.

Je ne crois pas qu'on ait jamais fait moins de bas reliefs que de notre temps et je n'en sais pas la cause. Pourquoi nos monuments funéraires admettent-ils si rarement ce genre de décoration? Pourquoi nos monuments publics paraissent-ils exclusivement réservés à la statuaire ornementale? Il y a là des anomalies dont les raisons m'échappent. Toujours est-il que, sur ce point comme sur le précédent, non seulement nous restons inférieurs aux Assyriens, aux Égyptiens, aux Grecs et aux Romains, mais encore nous laissons se perdre les traditions de l'art français, jadis si puissant dans l'art complexe et expressif du relief. En effet, c'est l'élément sculptural qui se rapproche le plus de la peinture, le seul qui puisse mettre en mouvement des foules, qui ait recours à la perspective aérienne, au paysage, le seul qui réunisse dans un même cadre des personnages, des animaux, des bois et des montagnes, tous les règnes de la nature. Les portes de Ghiberti sont une vraie Bible en miniature; la colonne Trajane est une épopée guerrière; les bas-reliefs alexandrins sont des pastorales gracieuses comme les idylles de Théocrite.

Qu'est-ce que le relief moderne? En quoi caractérise-t-il notre époque? On aurait quelque peine à le dire, d'abord parce que les sculptures de ce genre sont rares dans nos Expositions, ensuite parce qu'elles vivent de réminiscences empruntées à toutes sortes d'écoles antérieures. La Biblis de M. Roche et l'Énigme de M. Convers, avec des qualités solides de facture, se contentent de traduire plastiquement des sujets antiques et des formes souvent vues en peinture. La Musique sacrée de M. Desvergnes rappelle plusieurs œuvres de la Renaissance. Le nom de M. Frémiet est trop justement célèbre pour qu'on se permette de juger sommairement son bas-relief; mais l'auteur du Gorille et du Chasseur d'oursons sait bien que, sans le Colleone du Verrocchio, son Connétable Olivier de Clisson n'existerait probablement pas sous la forme actuelle. Il reste donc à peine cinq ou six morceaux dans lesquels, même à travers des défaillances et des incertitudes d'exécution, on sent le désir sincère d'inventer. C'est d'abord le haut-relief que M. Meunier intitule La Glèbe et la puissante étude qui personnifie l'Industrie; c'est surtout la composition plus précise et plus complète, où M. Charlier nous montre un petit groupe de marins halant sur un bateau A la sortie du port; l'effet de ce petit paysage maritime est pittoresque et habilement rendu. La Gomorrhe de M. Charpentier n'est certes pas banale et elle produit un effet macabre que l'auteur n'a pas redouté; mais ces deux corps aplatis comme des fossiles entre deux couches de terre évoquent je ne sais quels souvenirs bizarres de pièces anatomiques et paléontologiques. Linné a inspiré à M. Eriksson la très bonne idée de le placer dans un paysage; mais que ce site est banal et froid, comme la femme nue, juchée en haut de l'arbre,



matho et salammbô, groupe en marbre, par m. barrau (Salon des Champs-Élysées : 1892.)

accompagne singulièrement cette paisible figure de botaniste! Citons encore, aux Champs-Élysées, la Charité de M. Vidal et nous aurons fait la courte nomenclature des œuvres intéressantes. Souhaitons qu'elles fassent éclore de nouvelles ambitions, de plus nombreuses tentatives, car le bas-relief réclame de notre siècle et mérite une réhabilitation. Pour savoir où il s'est réfugié, il faut faire un tour dans la section des graveurs en médailles : vous y verrèz une gracieuse composition de M. Vernon, Fugit irreparabile tempus, et vous y constaterez avec d'amers regrets l'absence de deux maîtres, M. Chaplain et M. Roty.

* +

LA POLYCHROMIE. — La grande nouveauté des Salons modernes est la polychromie. Depuis plusieurs années un courant très sensible s'établit qui ramène la plastique française à la fois vers ses origines nationales et vers les sources antiques. Ce n'est un mystère pour personne que le moyen âge tout entier a revêtu de vives couleurs les statues et les bas-reliefs qui ornaient le porche ou l'intérieur des cathédrales: les plâtres peints qui foisonnent aux environs de Saint-Sulpice et dont on continue à remplir nos églises ne sont que la survivance de cette tradition religieuse, mais ils attestent la profonde décadence, le triste abâtardissement d'un art autrefois pratiqué par les maîtres, aujourd'hui relégué au rang des industries vulgaires. Tous les peuples de l'antiquité ont connu la plastique polychrome. Le Scribe accroupi, le bas-relief d'Hathor et de Séti Ier, les Archers de Darius et la frise des Lions susiens sont au Louvre d'éclatants témoignages de la perfection que cette technique avait acquise en Égypte et en Asie, depuis l'époque la plus reculée de l'histoire jusqu'au moment où les Grecs entrent en scène.

Pour les Grecs le fait a été souvent contesté, nié avec véhémence; c'est d'eux, au contraire, que nous tiendrions le goût des blanches formes, du modelé dégagé de toute enveloppe colorée. Cette théorie ne peut plus résister aux constatations matérielles qui, de toutes parts, viennent la démentir. Même après les travaux d'Hittorff et de Quatremère de Quincy sur l'architecture polychrome et sur la statuaire chryséléphantine, les obstinés refusaient encore de se rendre. Mais voici que depuis huit ans le sol de l'Acropole d'Athènes se laisse arracher les débris des idoles brisées et brûlées par les soldats de Xerxès, et, dès ses premiers pas dans le nouveau musée,

le visiteur est accueilli par un chœur étrange de jeunes femmes aux yeux peints, aux cheveux rouges, aux vêtements diaprés où se mêlent les vermillons, les bleus, les verts et les noirs. Battus sur le terrain de l'archaïsme grec, les contradicteurs se sont réfugiés dans les périodes classiques. Sans doute, disent-ils, la Grèce de Pisistrate, influencée par l'Égypte, a pu tolérer ce brutal badigeon, mais comment admettre que Phidias ait peint les frontons du Parthénon, que Praxitèle ait livré à un enlumineur l'admirable marbre de son Hermès, et comment se figurer la Vénus de Milo avec des yeux noirs et des lèvres rouges?

J'en ai peur : ces derniers retranchements seront bientôt forcés, si j'en crois les nouvelles qui nous viennent d'Allemagne et d'Amérique. Dès 1884, le conservateur du Musée de Dresde, M. Treu, publiait une brochure intitulée : Devons-nous peindre nos statues? Et à titre d'essais pratiques, il installait dans son musée des copies d'antiques colorées. Plus récemment encore, en 1892, un conservateur du Musée de Boston, M. Edward Robinson, vient, avec l'aide d'un sculpteur, M. J. Lindon Smith, de reconstituer au moyen de moulages peints deux chefs-d'œuvre de l'époque classique : l'Hermès d'Olympie et la Vénus Genitrix du Louvre. A l'appui de cette expérience, il publie dans le Century Illustrated de New York un article où sont rassemblées avec beaucoup de science et d'adresse toutes les preuves qui concourent à démontrer l'existence d'une plastique peinte chez les Grecs et chez les Romains, à toutes les époques de leur histoire. Les preuves sont de deux genres : d'abord les observations des fouilleurs, les traces de couleurs très visibles sur toutes les sculptures archaïques du vie siècle, sur les métopes du temple de Jupiter Olympien construit vers 450, sur la frise du mausolée d'Halicarnasse exécutée vers 350, sur les beaux sarcophages de Sidon où l'on croit retrouver une représentation d'Alexandre à cheval, sur une statuette d'Aphrodite trouvée à Pompéi, sur une grande statue d'Auguste au Vatican (je ne cite que les principaux monuments pour chaque période historique); ensuite les textes des auteurs parmi lesquels il convient de signaler l'histoire du peintre Nicias que Praxitèle préférait à tous pour son adresse à patiner les statues de marbre, et un long passage de la République de Platon faisant allusion aux gens qui peignent les statues, exécutent les veux en noir et cherchent à donner à chaque partie du corps la couleur qui lui convient afin de produire un bel effet d'ensemble. Voici les conclusions de M. Robinson : 1º les Grecs et les Romains

ont toujours peint leurs statues et leurs reliefs, à toutes les époques de leur histoire; 2° les couleurs n'étaient pas de simples teintes nuancées, mais de solides couleurs d'un ton très franc; 3° ces couleurs devaient couvrir la surface entière, avec une exception probable pour les parties où le blanc du marbre simplement patiné pouvait servir à l'effet de la coloration générale.

Il n'y a donc aucune exagération à dire que les essais de réforme introduits dans la sculpture contemporaine par la polychromie sont issus directement de la science archéologique. Rien ne justifie mieux la thèse que nous soutenons ici à propos des deux Salons : c'est que l'étude du passé provoque et encourage les nouveautés, c'est que l'art moderne a tout intérêt à renoncer au travail routinier pour retrouver la libre inspiration qui guidait le génie des anciens, quand ils se plaçaient face à face avec la nature. N'est-il pas vrai que la statuaire incolore est une pure convention? qu'entre toutes les interprétations du monde vivant il n'en est pas de plus étonnante et, au fond, de plus illogique? qu'elle élimine de parti pris un élément indispensable à la réalité concrète des choses? Il est même possible de démontrer historiquement que cette sculpture, qui est la nôtre et dont nous vivons, qu'on veut faire passer à nos yeux pour la seule classique et la seule possible, est fondée sur une erreur historique. Si les artistes de la Renaissance ont renoncé à la polychromie, c'est qu'ils voulaient prendre pour modèles les anciens et, les statues antiques étant pour eux sans couleurs, il leur a paru nécessaire de se conformer à cette règle. Or, si la science démontre actuellement que les statues grecques et romaines étaient peintes, qu'elles doivent leur blancheur actuelle au long séjour dans la terre qui les a dépouillées de leur éclatante parure, que reste-t-il du prétendu principe classique?

Loin de moi la pensée de faire le procès aux générations d'artistes qui, depuis quatre siècles, vivent dans l'observance étroite de cette loi; je serais plutôt tenté de dire felix culpa! Heureuse erreur que celle qui nous a donné le Moïse, le Jour et la Nuit de Michel-Ange, les Nymphes de Jean Goujon, les Grâces de Germain Pilon, le Mignard de Coysevox, le Milon de Puget et le Voltaire de Houdon! Ce sera l'honneur de l'art moderne que d'avoir fait jaillir du marbre, par la seule puissance du modelé et de la ligne, tant de formes expressives et vivantes. Loin de moi aussi l'intention de décourager ceux qui, élevés dans cette idéale et noble tradition, la continuent et la propagent par leurs œuvres. Ils ont mille fois raison de penser

qu'elle est d'une essence exquise et poétique, qu'elle immatérialise la matière, qu'elle donne aux modelés une transparence et une douceur nacrée dont aucune sculpture peinte ne peut approcher. Nous accorderons tout ce que l'on voudra à la valeur spiritualiste de cette plastique et nous lui souhaitons de produire pendant longtemps encore des chefs-d'œuvre. Il n'en est pas moins vrai qu'aux yeux de l'historien elle représente une rupture brusque avec le passé, qu'elle a tous les caractères d'une exception et d'un paradoxe. Étrange renversement des choses! C'est elle qui incarne chez nous les éléments classiques et traditionnels, lorsqu'en réalité elle est, par ses origines, révolutionnaire et novatrice au premier chef.

Voilà pourquoi les amis de l'antiquité et du moven âge suivent avec intérêt, depuis plusieurs années, les efforts d'une petite pléiade qui essaie de se soustraire au joug impérieux de l'habitude et cherche à nous rendre la statuaire ou le relief polychrome. Parmi les initiateurs et les apôtres de la première heure, il serait injuste de ne pas nommer M. Henry Cros, dont l'esprit inventif a déjà hâté la solution de plusieurs énigmes artistiques que nous ont léguées les anciens, entre autres celles de la peinture à l'encaustique. La polychromie l'a ensuite attiré; mais, non content de faire revivre les formes colorées, il a voulu créer une matière qui donnât par ellemème les tons de la chair, de la chevelure et des vêtements, et il a cru trouver dans certaines pâtes de verre la transparence et le grain propres à imiter la réalité. Cette année même, il expose aux Champs-Élysées une Incantation qui prouve la persévérance laborieuse de ses recherches. Mais c'est un artiste modeste qui vit caché; ses basreliefs sont des œuvres de petites dimensions qui ne s'imposent pas aux yeux de la foule. Son nom mériterait d'être mieux mis en lumière par quelque production importante.

Dans le groupe des polychromistes, le chef du chœur est incontestablement M. Gérôme. Plus heureux que Praxitèle, il n'a pas besoin de demander à un Nicias de lui peindre ses statues, car le pinceau lui est familier plus encore que l'ébauchoir. Sa Tanagra, aujourd'hui au Luxembourg, marquera une date dans l'ère nouvelle de la sculpture contemporaine. Les artistes du xxº siècle viendront la regarder avec le respect que les contemporains de Donatello devaient avoir pour un relief de Nicolas de Pise: ce sera une œuvre de « précurseur ». L'originalité de M. Gérôme est qu'il s'inspire de la polychromie pratiquée par l'antiquité et par le moyen âge, sans la copier. Il a compris que notre siècle pouvait avoir une façon à

lui de comprendre la plastique colorée et qu'une transition était nécessaire entre le système des marbres blancs et le retour aux marbres peints. Il procède par teintes douces et à peine perceptibles. C'est une pâleur rosée qui se répand sur les chairs nues, un léger frottis de carmin un peu plus vif sur les lèvres, une ombre noire dans la prunelle et sur les sourcils, une teinte brune ou dorée sur les cheveux. Voilà une coloration qui ne résisterait pas à un séjour de dix années sous terre, et pourtant, toute discrète qu'elle est, elle suffit amplement à donner à la *Tanagra* une intensité de regard et de vie qu'on n'oublie plus.

Les Champs-Élysées comptent cette année un envoi de M. Gérôme, le groupe de Galathée et Pygmalion, qui procède du même système. On y reconnaît le modèle de femme qui a posé pour Tanagra. Debout sur son socle, la statue s'est penchée d'un irrésistible et subit élan vers son amant et, le prenant par la tête, elle le baise à pleine bouche. L'œuvre n'est pas exempte d'une certaine sensualité qu'accentue encore l'aspect des chairs vivantes et la flamme des regards l'un dans l'autre confondus. Mais on comprend que le sujet ait séduit l'artiste parce qu'il met en pleine lumière les avantages du procédé employé: les jambes de Galathée sont encore pétrifiées dans la froide nudité du marbre blanc, tandis que le haut du corps est déjà rose sous l'afflux du sang qui commence à circuler en lui. On ne pouvait plus ingénieusement démontrer qu'une polychromie très discrète est capable de donner l'illusion de la vie. On remarquera encore le gracieux contraste de la main blanche s'enfonçant dans la chevelure sombre et crêpue de Pygmalion.

Le second envoi de M. Gérôme marque un pas de plus fait dans la voie de la polychromie antique. On pouvait croire que le siège de l'artiste était fait et qu'il adopterait désormais la polychromie à teintes douces comme une sorte de compromis raisonnable, destiné à instruire le public sans le choquer. La fougueuse Bellone aux yeux luisants d'un sinistre éclat, brandissant son épée et hurlant à pleins poumons son cri de guerre, nous avertit que nous étions naïfs de prêter ces timidités diplomatiques à une âme passionnée et enflammée par la joie des découvertes en terre inexplorée. M. Gérôme a voulu se mesurer avec les anciens sur leur propre terrain et il s'est attaqué à la statuaire chryséléphantine, genre complètement inconnu des modernes, mais que les Grecs considéraient comme le dernier mot de l'art, puisque leurs plus célèbres

1. La Gazette en publiera prochainement une gravure hors texte.

statues, la Minerve du Parthénon, le Jupiter Olympien, la Junon d'Argos, sorties des mains de Phidias et de Polyclète, étaient faites en ces matières précieuses d'or, d'ivoire et de gemmes. Là encore, M. Gérôme n'a pas voulu copier l'antique et il a eu raison. Comment les anciens arrivaient-ils à débiter les ivoires en minces plaquettes, à les ciseler et à les amollir pour les placer sur les contours d'un noyau de bois représentant les formes sculptées de l'idole? Comment pouvait-on enlever et remettre à volonté les lamelles d'or pour en vérifier le poids? Comment les sutures et les points de jonction entre tous ces matériaux étaient-ils dissimulés? C'est ce qu'on entrevoit fort vaguement par les textes des auteurs. Le duc de Luynes a fait jadis reconstituer à grands frais par Simart, d'après les descriptions de Pausanias, la Minerve Parthénos, aujourd'hui exposée au château de Dampierre : c'est une œuvre plus curieuse que belle, et il est certain qu'elle est fort éloignée, par le style même et par l'agencement des tons polychromes, de ce que devait être l'original antique.

M. Gérôme ne s'est pas astreint à la reproduction des détails techniques: dans sa statue, les bras et les jambes sont des morceaux d'ivoire pleins, légèrement patinés; la figure est un masque soudé au casque de métal; le corps tout entier et le serpent sont une fonte creuse où le bronze, le cuivre rouge, l'étain, la dorure fournissent les tons variés de la polychromie. Le procédé est beaucoup plus simple, plus économique et plus durable que celui des Grecs. Les œuvres antiques avaient-elles cet aspect? Nous n'en savons et nous n'en saurons jamais rien, puisque les originaux du ve siècle sont irrémédiablement perdus. Je considère seulement la tentative actuelle comme une promesse de nouvelles recherches pour l'avenir. Ce n'est pas de la statuaire chryséléphantine, c'est de la métallurgie polychrome. Tant mieux si nous devons à cet essai la création d'un genre inédit; tant mieux si l'exemple des anciens conduit nos contemporains à inventer eux-mêmes. C'est ainsi que l'étude du passé est féconde; elle doit suggérer des idées, et non des pastiches. N'y a-t-il d'ailleurs que des inspirations antiques dans ce morceau? N'est-il pas possible d'y découvrir des influences venues de l'Extrême-Orient et trahies, en particulier, par le serpent à large pèlerine qui darde sur le spectateur ses yeux cruels, par le désordre pittoresque des lauriers qui jonchent le bouclier de la guerrière? Il y a de tout dans cette œuvre étrange et audacieuse.

Si j'ai un reproche à lui faire, c'est de vouloir étonner. Elle frappe

l'attention, mais elle frappe un peu brutalement. Je regrette que le sculpteur n'ait pas donné au problème une solution plus simple et, comme disent les mathématiciens, plus élégante. S'il avait montré moins de violence extérieure, s'il avait concentré sur les tons polychromes toute la puissance de l'effet, l'impression eût été, je crois, à la fois plus sobre et plus forte. On est hypnotisé par cette bouche démesurément ouverte, par ces dents blanches de carnassier, par ce regard de lentille grossissante, par ce bouillonnement tumultueux d'étoffes: on perd de vue le reste qui est la couleur, c'est-à-dire le plus intéressant. Que M. Gérôme me pardonne mes critiques; c'est la faute de l'auteur Dion Chrysostôme, qui, parlant du Jupiter Olympien, rappelle que le plus grand attrait de cette admirable figure était l'air de douceur, de bienveillance et de majesté sereine répandue sur le visage du dieu.

A la suite de M. Gérôme se groupent un assez grand nombre d'artistes qui déjà tendent à se partager en deux écoles, suivant la prudence ou la hardiesse de leur polychromie. Si nous n'avions pas longuement analysé la Galathée, nous aurions pu prendre pour sujet de réflexions analogues le beau groupe de Matho et Salammbô exposé aux Champs-Élysées par M. Barrau et reproduit dans la gravure ci-jointe : c'est une excellente composition dont les lignes s'agencent avec art et où les tons gardent une harmonie discrètement pénétrante. L'homme surtout est une étude très juste de pose et de coloris, mais je crois que Flaubert aurait eu des mots sévères pour l'attitude un peu mièvre et théàtrale de la femme. La technique ingénieuse de M. Barrau prouve l'étendue et la variété des recherches qui s'offrent aux sculpteurs dans le domaine de la polychromie. Par la seule différence du grain donné à la matière, il est possible de créer des teintes déjà nombreuses. La peau de lion et le rocher sur lesquels est assis Matho sont sommairement dégrossis et gradinés, de façon à former une surface rugueuse et sombre. Le corps de l'homme est patiné au moyen d'un ton neutre un peu plus doux; enfin, les nus de la femme, polis avec le plus grand soin, mettent en lumière les clartés éclatantes de la blanche matière. Imaginez que sur ce fond ainsi préparé on dépose de très légères couches de couleur rouge, rose, verte, et il en résultera, malgré la simplicité des moyens, un aspect fortement polychromé.

Un étranger, M. Volkmann, a voulu reconnaître publiquement tout ce que cet art nouveau doit aux enseignements de la Grèce et c'est sur une copie d'antique, sur un Bacchus, qu'il s'est exercé à foncer les chairs, rougir les lèvres, brunir les cheveux; l'effet en est calme et gracieux.

Quand on veut appliquer ce procédé au plâtre ou à l'argile, on se heurte à une grave difficulté: la couleur pénètre dans les pores de la matière; elle prend un aspect opaque et terne. C'est cette tonalité lourde qui contribue, outre le caractère faux et criard des tons, à donner un aspect si désagréable aux statuettes religieuses. Il faut l'épiderme à la fois solide et transparent du marbre pour garder aux couleurs leur fraîcheur lumineuse. Aux Champs-Élysées le buste de femme de M. Peplæ, au Champ-de-Mars l'étrange génie, Au seuil du Mystère, de M. Dampt, le Portrait de jeune homme de M. Gallian, le Buste de M. Jacques, Mon père de M. Orléans, la Fillette de M^{me} Vallgren, sont les exemples d'une polychromie indécise et timide qui lutte avec peine contre la pâleur blafarde du plâtre.

On ne saurait trop louer Mme Besnard d'avoir compris le danger des compromis en ce genre et de s'être hardiment décidée à peindre la surface entière de sa Coré. Elle a, de plus, senti la nécessité de racheter la pauvreté de la matière par la richesse du coloris, et, au lieu de procéder par teintes plates et fades, elle a de parti pris adopté des tons vifs d'où ne sont même pas exclues certaines indications de modelé. Il y a là des nouveautés techniques qui méritent d'être étudiées et développées dans l'avenir. Je n'apprendrai rien à l'auteur en rappelant que l'antiquité a déjà donné l'exemple des couleurs franches et solides appliquées sur l'argile, que d'autre part les musées contiennent en grand nombre des bustes de Coré sortant du sol et symbolisant l'énergie vitale de la terre nourricière. Si la Coré du Champ-de-Mars étonne et déconcerte les ignorants, elle n'en est pas moins issue directement de la tradition grecque. Ce n'est pas un pastiche, car il y a dans le geste tendre de la femme serrant sur sa poitrine une gerbe d'épis, dans la grâce un peu apprêtée de la tête et du sourire tout un ordre de sentiments très modernes et fort éloignés de l'antiquité. Il est clair aussi que la peinture à l'huile fournit des tons tout à fait différents des couleurs fragiles et ocreuses employées par les modeleurs attiques ou béotiens. Mais ces déviations du type primitif sont à l'honneur de la création nouvelle : l'antiquité l'a soutenue et non dominée. C'est une intelligente transformation, au goût de notre temps, d'un procédé et d'un sujet vieux de deux mille cinq cents ans. Il resterait peut-être à examiner s'il n'est pas possible de donner aux couleurs un dessous qui les fortifierait et en conserverait la transparence. Les anciens n'y ont pas manqué; ils passaient d'abord

la statuette entière dans un bain de lait de chaux qui bouchait les pores de l'argile et permettait d'appliquer sur ce fond les tons définitifs. N'y a-t-il pas quelque chose d'analogue à trouver? C'est l'affaire des gens du métier et je me contente de poser la question. D'ailleurs il ne faut pas oublier que le relief de M^{me} Besnard doit être exécuté en céramique et qu'il retrouvera dans les glaçures de l'émail l'éclat qui lui manque en ce moment.

Le problème me paraît assez bien résolu en ce qui concerne la polychromie métallique. Outre ses qualités de modelé, le Buste du sculpteur Rodin, exposé par Mile Claudel au Champ-de-Mars, est rendu fort expressif par l'emploi des tons verts ou rougeâtres qui rehaussent l'énergique physionomie du célèbre artiste et enlèvent au bronze un luisant trop monotone. Léonard de Vinci, à la suite du passage cité plus haut, critiquait déjà la couleur du bronze en termes sévères : « ... le bronze reste noir et laid, tandis que la peinture abonde en couleurs charmantes et infiniment variées. » Comment ne pas encourager les artistes qui s'ingénient à unir les deux arts? Les essais intéressants ne manquent pas cette année. Voyez aux Champs-Élysées la Jeune mère araucanienne de M. Arias, le buste argenté de Mme Georges D., par M. Fournier; au Champ-de-Mars, la dramatique Tête coupée qu'expose M. Injalbert, et les Bustes de M. Carriès dont deux sont ici reproduits en héliogravure. Ceux-ci attirent surtout l'attention du visiteur par une patine remarquablement douce et fondue. Ce ne sont point seulement des touches isolées, destinées à rehausser l'uniforme noirceur du métal, mais une sorte d'enduit qui couvre presque entièrement la surface et dont les nuances tour à tour glauques, olivâtres ou rousses, charment les yeux par leur paisible harmonie. M. Carriès, sans le savoir peut-être, a retrouvé un procédé analogue à celui des bronziers antiques. Voici comment s'exprime un jeune archéologue, M. Lechat, au sujet d'une jolie statuette en bronze d'Aphrodite appartenant à M. Carapanos 1: « Elle est d'une admirable couleur verte, nuancée de bleu par places, couleur brillante et douce comme un émail, ferme sans être pesante, qui est pour l'œil comme une caresse voluptueuse. Certaines plantes d'eau offrent sur leurs feuilles luisantes cet éclat profond, cet aspect à la fois lisse et velouté. » Or, un passage de Plutarque nous fait savoir qu'on admirait dans le temple de Delphes des statues dont la patine extérieure ne ressemblait pas à une rouille causée par le temps, mais à « une teinture d'azur

^{1.} Bulletin de correspondance hellénique, 1892, p. 461-481.

reluisant et brillant », et l'auteur grec se demande « si les anciens ouvriers n'usaient point de quelque mixtion et de quelque composition expresse pour donner cette teinture à leurs ouvrages ». M. Lechat n'hésite pas à adopter cette hypothèse et à dire qu'il y avait là un véritable enduit coloré, une sorte de laque métallique.

Les essais polychromes sont donc justifiés par les nombreux exemples de l'antiquité; autrefois comme aujourd'hui on s'attaquait à toutes les matières. N'oublions pas le Saint Jérôme de M. Savine qui cherche dans l'emploi du bois la réunion de teintes variées, le buste en cire de M^{lle} Dumontet et la cire dorée de M. Du Mond. La faveur même dont jouit la terre cuite, à laquelle nous devons cette année quelques œuvres excellentes, comme le Buste de M. Tirard par M. Saint-Marceaux, le Chansonnier Nadaud par M. Vasselot, est encore faite pour prouver qu'un courant très fort emporte la sculpture vers des horizons nouveaux. On se désintéresse de plus en plus de la forme incolore et il n'est pas nécessaire d'être devin patenté pour prédire que, dans dix ou vingt ans, l'aspect uniformément blanc de nos Expositions aura beaucoup changé. Déjà se dessinent çà et là des taches colorées qui mettent dans l'ensemble plus de variété et de gaîté. L'avenir seul dira ce que l'art moderne doit y gagner. Le progrès sera peut-être acquis au prix de beaucoup d'œuvres détestables, de figures de cire et de têtes de coiffeurs. Là est le dangereux écueil du genre. Qu'importe, si dans la masse surnagent quelques chefs-d'œuvre, si la polychromie dote la France d'une école rajeunie et vivifiée, si nous apprenons enfin, suivant le mot de M. Renan dans la Prière sur l'Acropole, « à concevoir divers genres de beauté ». Nous avions un peu oublié celui-là, malgré nos ancêtres de Grèce et de France.

* *

Nous pouvons maintenant conclure et répondre à la question posée au début de cet article. La sculpture, contenue dans les limites étroites de ses procédés, gardienne fidèle des saines traditions, se maintientelle, à notre époque, au même rang artistique que dans les siècles précédents?

Si limitée qu'elle soit par son champ d'action et par ses procédés matériels d'exécution, la sculpture admet des interprétations très diverses de la nature. La gamme n'a que sept notes, mais les combinaisons des sept notes sont infinies. Nombre de fois l'art antique lui-

même a renouvelé et remanié de fond en comble sa plastique; le Moyen âge a apporté au monde une formule nouvelle; la Renaissance, en croyant retrouver l'antiquité, a créé à son tour un style inédit; le xvne siècle, puis le xvine l'ont modifié encore suivant leur goût et leurs mœurs. Le xixe siècle, pour être à la hauteur des autres, doit donc avoir une sculpture à lui. Qu'a-t-il fait, que fait-il pour la conquérir? Voilà la question. S'il se contente d'imiter, fût-ce les meilleurs modèles, il a tort, car il abdique, car il renonce au rôle de créateur, ce souverain bien de l'art.

Si la sculpture moderne s'enferme dans des conditions très étroites d'existence, c'est qu'elle le veut bien. Ni la couleur, ni le décor environnant, ni les alliances avec d'autres arts ne lui sont interdits : à cet égard, elle ne suit pas la tradition antique; elle lui tourne le dos. L'accord de la forme modelée avec la peinture, la synthèse de la plastique et de l'architecture, l'introduction des fonds pittoresques sont des problèmes graves qui ont, pendant des siècles, préoccupé l'esprit des plus grands artistes et dont la solution s'est parfois traduite par des chefs-d'œuvre. Le Scribe accroupi du Louvre qui a environ cinq mille ans d'existence, les frontons du Parthénon qui en ont deux mille quatre cents, les portes de Ghiberti qui en ont quatre cent quarante ne sont pas des résultats qui puissent laisser notre siècle indifférent.Qu'a-t-ilfait,que fait-il pour profiter de ces enseignements? Je le répète, voilà la question. S'il les dédaigne ou les ignore, encore une fois il a tort, car il manque au devoir le plus simple de toute famille qui est de recueillir l'héritage de ses ancêtres et de l'accroître.

Je ne voudrais pas avoir l'air de parler avec dédain de la sculpture moderne. J'ai cherché, au contraire, à montrer combien d'essais intelligents et féconds ont été tentés par nos contemporains ou par leurs prédécesseurs. Je regrette seulement que ces essais soient si peu nombreux, que la masse reste endormie dans une paresseuse routine dont elle se fait gloire en l'intitulant suite dans les idées et respect des traditions. C'est sur ce point qu'il y a un fâcheux malentendu et une erreur préjudiciable aux intérêts artistiques de notre nation. La grande majorité de nos sculpteurs connaît l'antique par le xvme et le xvne siècle, comme les gens du monde apprennent l'histoire de France dans les romans d'Alexandre Dumas. Jamais elle ne remonte aux sources saines et vives; aussi, quand elle traite un sujet grec, elle en fait ce que Ducis a fait de l'OEdipe à Colone de Sophocle. Si elle étudiait mieux l'antiquité, elle n'y verrait plus une mine de motifs à exploiter commodément, mais une école de goût et de liberté; elle

reconnaîtrait que les anciens ont été des hommes essentiellement novateurs, soucieux d'adapter leurs œuvres aux idées de leur temps, constamment occupés à renouveler et à transformer leur idéal esthétique, mais conservant toujours au milieu des plus grands changements le sens de la mesure et de l'harmonie. Un philosophe, voulant prouver que le mouvement existe, se mit simplement à courir. Pour l'art aussi il n'y a qu'un moyen de prouver son existence, c'est de marcher.

III.

LES ARTS INDUSTRIELS.

La Société nationale des Beaux-Arts a eu l'heureuse pensée, dès la première année de sa fondation, d'admettre à côté des peintures, sculptures et gravures, les objets d'art. Cette innovation avait un double but : mettre en lumière certains hommes de talent qui risquaient de rester confondus, aux yeux de la foule, parmi les vulgaires manufacturiers; de plus, hausser le niveau général de l'industrie en l'associant intimement à la production artistique. L'idée était bonne et elle a fructifié. D'abord concentrée dans un seul salon qu'elle avait peine à garnir, cette partie de l'exposition déborde aujourd'hui sur les paliers d'escaliers et remplit presque tout le pourtour du premier étage. Elle comprend des sections très diverses, céramique, verrerie, émaillerie, ferronnerie, bijouterie, ameublement. Chacun de ces groupes est représenté par un petit nombre de produits et il y a encore des lacunes importantes comme les tapisseries, les ivoires, les armes. Mais le branle est donné et le présent, si modeste qu'il soit, apparaît plein de promesses pour l'avenir.

* *

L'association entre l'industrie et l'art se fait de deux façons. Tantôt c'est le sculpteur ou le peintre qui deviennent pour un moment orfèvre, céramiste ; tantôt c'est le verrier ou l'ébéniste qui se hausse lui-même au rôle d'inventeur.

Dans la première catégorie se range M. Aubé, qui expose la maquette en plàtre d'une coupe en argent offerte par les maîtres de forges à M. Mézières. Sur le plan incliné du vase, l'auteur de la statue d'Eugène Pelletan a façonné de minuscules figures qui symbolisent la Métallurgie gravissant une pente glissante, mais soutenue à temps par la main de l'Éloquence qui lui fait franchir le mauvais pas. Il y a une grâce spirituelle dans ce petit drame. Qui eût pu croire que les discussions parlementaires sur le tarif des douanes donneraient naissance à une œuvre d'art? L'esprit souffle où il veut. M. Dampt s'est fait bijoutier et sa petite pendeloque d'or et d'argent, la Chimère, révèle, comme l'Eros, Au seuil du mystère, le genre compliqué de ses rêveries. Au contraire, M. Charpentier a reposé ses yeux fatigués par la vision vengeresse de Gomorrhe en modelant à la facon japonaise, sous les traits d'un homme nu accroupi, un petit portebouquet en terre jaune vernissée et, sur un broc d'étain, une danse d'hommes nus parmi les pampres. C'est aussi un surtout de table en étain qu'envoie M. Baffier, l'auteur de l'ingénieuse fontaine qu' occupe le centre de l'exposition sculpturale, un Jardinier arrosant des fleurs. M. Eriksson expose avec son Linné une jolie timbale en argent repoussé et un grand vase de bronze sur l'épaule duquel des enfants jouent au Colin-maillard. On trouvera aux Champs-Élysées une conception analogue et plus poétique dans la Fin du rêve de M. Ledru, un graveur en médailles dont les deux plats, la Chauve-souris et l'Araignée, dénotent un esprit assez chercheur. La vase de M. Chéret, Poursuivies par des papillons, est une idylle un peu précieuse; mais on ne saurait trop louer tous ces artistes de rechercher le contraste des formes modelées avec les parois lisses des vases : il y a là une source d'effets décoratifs que connaissaient bien les anciens et qui est loin d'être épuisée. Enfin les peintres sont représentés par M. Guérard qui a quitté un moment ses marines pour exécuter, par un curieux procédé de bois décoré au fer chaud, des frises et des dessus de portes. On peut donc dire que les barrières sont renversées, puisque toutes les corporations d'artistes ont fusionné avec tous les corps de métiers. Il n'y a plus de Pyrénées.

Le produit le plus remarquable de cette fusion est l'exposition de M. Carriès. Sa vitrine de grès émaillés obtient auprès des connaisseurs un légitime succès d'intérêt et de curiosité. La céramique japonaise est le modèle qu'il a constamment eu sous les yeux. Il a commencé parlutter avec elle sur son propre terrain; il a essayé de lui arracher ses secrets, de reproduire fidèlement sa matière, ses formes, ses couleurs. Les coulées d'émail blanc, les gouttes laiteuses perlant comme des pleurs sur la panse des vases, les tons changeants des surfaces sont rendus avec une impeccable exactitude. On trouve là



BUSTES DE JEUNE FLAMANDE ET DE FRANZ HALS, PAR M.J. CARRIÈS Eudes & Chassepot, Imp

reviendra un jour aux Grecs, quand on saura mieux ce qu'ils ont fait et où il faut aller les étudier. La condamnation prononcée contre les formes dites antiques est légitime, parce que ces formes sont bàtardes et lourdes. Elle datent du premier Empire, c'est-à-dire d'un temps où l'on ne connaissait que les vases grecs de la décadence, fabriqués dans l'Italie méridionale au IVe et au IIIe siècle avant notre ère. Mais nous possédons aujourd'hui d'admirables spécimens de la céramique athénienne, contemporaine de Pisistrate et de Périclès, et quand les fabricants modernes voudront bien venir regarder dans les vitrines de nos musées ce qu'est une amphore d'Exékias ou de Nicosthènes, une œnochoé d'Amasis, un skyphos de Théozotos, une coupe d'Euphronios ou de Brygos, peut-être changeront-ils d'avis sur la valeur esthétique des poteries grecques.

En attendant, les vitrines du Champ-de-Mars attestent le goût presque exclusif du jour pour les produits japonais : les grès flambés de M. Pull, les porcelaines de M. Chaplet, les plats et les vases de M. Delaherche sont directement inspirés par la céramique du Nippon. La fabrique de Vallauris, représentée par M. Massier, offre un assemblage curieux de décor japonais et de glaçure hispano-mauresque à reflets métalliques, d'imitations orientales et de réminiscences archéologiques qui remontent jusqu'aux vases troyens de Schliemann. Les émaux translucides de M. Thesmar font penser aux produits arabes et persans : ce sont de véritables tours de force, étant données les difficultés techniques, mais l'agencement des tons m'a semblé un peu cru.

Pour mon goût personnel je mets tout à fait à part les cristaux gravés de M. Léveillé et les pâtes vitreuses de M. Gallé. Le premier expose un bocal d'une ingénieuse composition. Sur la panse de cristal, transparente et fluide, nagent de gros poissons au milieu de feuillages rouges comme du corail; c'est un vrai paysage pris au fond de la mer. Voyez encore un gobelet à fond opaque et neigeux sur lequel se détachent des roseaux courbés par le vent : c'est une vue d'hiver, aussi saisissante et aussi vraie que dans un tableau. Mais le triomphateur de l'Exposition est M. Gallé dont la vitrine contient quelques chefs-d'œuvre, en particulier le Vase de Tristesse, cornet en bleu trouble, sur lequel montent de longues ancolies violettes, le Crépuscule, lampe de cristal aux tons violacés et sourds, les Veilleuses d'automne, en rose éteint nuancé de bleu, la Flore fossile, feuillages desséchés et bruns sur un fond gris. Où l'auteur trouve-t-il ces nuances délicieuses qui font rêver de naïades au fond des eaux, de

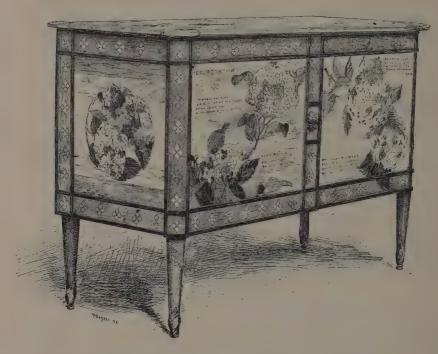
soirs mélancoliques, de sommeils paisibles et confortables et « de forêts qui ne sont plus »? Comment arrive-t-il à concentrer tant de poésie et de vie dans un bibelot de table ou d'étagère? Il est vrai qu'il se donne la peine de nous expliquer lui-même ses intentions, non seulement par des descriptions insérées au livret, mais par les versiculets gravés sur la panse des vases. Peut-être même explique-t-il un 'peu trop; peut-être ne laisse-t-il pas assez à nos yeux le plaisir de découvrir la poésie enfermée dans ces enveloppes cristallines. Je verrais avec chagrin un si grand artiste s'ingénier à verser beaucoup de philosophie et de littérature dans un gobelet de verre, au risque de rappeler le personnage de Molière qui voulait mettre en madrigaux toute l'histoire romaine. Heureusement le péril n'est pas grand encore et nous pouvons saluer ici, en toute confiance, un créateur, un des hommes qui honorent le plus notre pays dans le domaine des arts industriels, une intelligence ouverte à tous les enseignements du passé, mais soucieuse de trouver à son tour une technique, des formes et des sujets qui soient bien de notre temps.

L'art de l'ameublement a trouvé aussi dans M. Gallé un rénovateur. Je ne louerai pas outre mesure les formes qu'il choisit et qui sont peu nouvelles. Mais ses marqueteries de bois colorés sont un assemblage de tons à la fois-gais et très doux. Il est l'élève des Japonais, car il est sensible comme eux à la beauté secrète des dissymétries, à la poésie des infiniment petits, à la grâce touchante du roseau ou du brin d'herbe; cependant son art, ennemi du pastiche, est resté foncièrement français. Il sait tirer parti des plus modestes plantes de notre flore et, dédaignant les roses, les lis, les violettes, les éléments classiques des bouquets de fleurs auxquels ont recours tous les ornemanistes, il s'attache à faire une place aux humbles et aux déshérités. Il admire et reproduit de préférence le chardon; sa table de salle à manger est un poème en l'honneur des Herbes potagères; le Laurier, le Cerfeuil et l'Oseille l'enchantent.

Son renom de décorateur, qui grandit sans cesse, lui a valu cette année la collaboration d'un amateur, M. le comte Robert de Montesquiou-Fezensac, dont la *Console aux hortensias* est reproduite ci-contre en dessin.

M. de Montesquiou a composé lui-même le modèle exécuté par M. Gallé, comme un musicien compose une sonate, avec des retours au ton fondamental et avec des rappels du thème primitif qui enferment l'œuvre entière dans une synthétique unité. Sur un fond pâle et clair sont semées des fleurs d'hortensias, blancs, bleus et

roses; la clef est une fleur d'hortensia; les pieds sont entourés de gaînes métalliques imitant la feuille d'hortensia, de sorte que la plante tout entière a servi à constituer le meuble. L'idée est issue de l'esthétique japonaise: un ébéniste de Yédo fait un coffret en bois de cerisier; il aura soin de semer le couvercle de feuilles de



CONSOLE EN MARQUETERIE EXÉCUTÉE PAR M. E. CALLÉ, D'APRÈS UNE COMPOSITION DE M. LE COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU.

(Salon du Champ-de Mars: 4892.)

cerisier, les ferrures seront des boutons ou des fruits du même arbre. En Grèce, l'unité d'inspiration est visible dans certaines œuvres céramiques de la belle époque: par exemple, le centre d'une coupe représente l'Aurore enlevant Céphale dans les airs; en dessous, sur les revers, le peintre a disposé des personnages accourant, les yeux levés au ciel, assistant en quelque sorte au miraculeux événement qui se passe au-dessus de leur tête, de sorte que le vase aide par sa structure même à faire comprendre le sujet. Que de raffinements,

diront les gens pratiques, que d'esprit dépensé à décorer une commode



M. R. DE MONTESQUIOU.

ou un pot! Là est précisément la pierre de touche qui fait la différence entre l'œuvre d'art et le produit mercantile. La matière importe peu : il y a beaucoup de tableaux qui sont de vulgaires marchandises, comme il y a des objets fabriqués qui sont des merveilles d'invention et de goût. C'est pourquoi nous nous arrêtons avec plaisir devant la poétique et harmonieuse marqueterie de M. de Montesquiou-Fezensac, après avoir passé avec indifférence ou avec ennui devant beaucoup de toiles tapageuses.

* *

En résumé, l'art industriel, entendu au sens le plus élevé du mot, tel que l'ont compris les Pénicaud, les Limosin, les Bernard Palissy, les Ballin et les Boulle, existe encore en France : c'est un devoir sacré de ne pas laisser péricliter cette partie précieuse du patrimoine national. A cet égard, la pensée réalisée par l'exposition du Champde-Mars est patriotique et féconde. Elle a une portée bien plus grande que celle d'un encouragement donné aux industriels. En effet, on parle souvent de l'art démocratique; on met en demeure la société moderne de créer une esthétique en harmonie avec ses conditions d'existence sociale, de détruire le privilège qui réserve les plus hautes jouissances intellectuelles à une élite dédaigneusement éloignée de la foule. Le problème n'est pas à poser, car il est presque résolu. Il ne s'agit que de faire passer la solution dans la pratique. Le jour où de simples artisans sentiront qu'ils ne sont plus des machines reproduisant mécaniquement un modèle, mais qu'ils sont appelés à participer aux plus nobles recherches du goût et de l'esprit, ce jour-là, une grande révolution se sera faite dans nos mœurs et l'art démocratique aura trouvé sa formule. De même que l'éducation populaire ne doit pas se faire par le nivellement des connaissances générales et par la diffusion des notions utilitaires, mais par le savant outillage d'un enseignement supérieur qui pénètre peu à peu les masses et qui les force à regarder plus haut, de même le rôle de l'art, dans une société unifiée, est de se mettre en contact avec les couches profondes du peuple pour l'instruire et pour l'élever jusqu'à lui.

Au risque de répéter à satiété une comparaison qui n'est que trop souvent revenue dans ces pages, je rappellerai une dernière fois l'exemple des Grecs. Quel peuple fut plus profondément démocratique que les Athéniens? Et en même temps quelle nation vit jamais naître tant de grands artistes? C'est donc chez eux que l'accord rêvé entre l'industrie et l'art pouvait se faire le plus naturellement. En effet, voyez leurs produits céramiques : vous n'y trouverez pas deux objets absolument identiques, pas plus que deux feuilles pareilles sur les branches d'un arbre, tant est impérieux le besoin d'originalité et d'indépendance qui guide chacun. On y compte beaucoup d'ouvrages médiocres ou manqués; il n'y a pas d'œuvre inintelligente ou complètement machinale. Jamais un peintre de vases ne s'est servi d'un poncif, même pour exécuter des ornements; jamais un modeleur d'argile n'a copié servilement ou surmoulé sans retouches un modèle. La main-d'œuvre est toujours personnelle et libre. Le même mot (τεχνίτης) servait à désigner l'artiste et l'habile ouvrier, parce qu'il n'y avait point, comme chez les modernes, deux catégories distinctes. Ne dit-on pas que Phidias lui-même se délassait de ses grands travaux en ciselant des poissons, une cigale, une abeille? Et ne savons-nous pas que le potier Euphronios consacrait sur l'Acropole d'Athènes, à côté d'une statue de Calamis et d'une fresque de Polygnote, de beaux vases sortis de son atelier? Les sanctuaires étaient alors de permanentes expositions où les industries coudoyaient le grand art. Reprenons donc ces antiques et intelligentes traditions; faisons-nous autant que possible une âme attique et nous aurons bien mérité de cette Grèce qu'on appelle la France.

EDMOND POTTIER.



EXPOSITION

DE CENT CHEFS-D'ŒUVRE

DES

ÉCOLES FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRES



NTRE les attrayantes inventions qu'emploie, chez nous, la charité pour attirer la foule et l'amener à contribuer de son obole au soutien de ses louables entreprises, nous n'en connaissons pas de plus ingénieusement choisies et qui atteignent mieux leur but que les expositions d'œuvres d'art.

Depuis la première exhibition, demeurée fameuse dans la mémoire des curieux, qui

eut lieu, en 1874, au profit des Alsaciens-Lorrains, dans le Palais de la Présidence de la Chambre, et malgré le vif intérêt qu'ont présenté depuis toutes les réunions de tableaux formées dans le même dessein, nous croyons qu'aucune n'aura été mieux composée que l'Exposition actuellement ouverte rue de Sèze, dans la galerie Georges Petit, pour satisfaire les connaisseurs et séduire même le grand public.

Qui donc, en effet, se refuserait au plaisir de contempler cet heureux choix de belles peintures ignorées ou peu connues du plus grand nombre? Cent chefs-d'œuvre! Vous entendez bien que c'est là une étiquette et qu'il ne faut pas chicaner le Comité d'organisation sur les promesses de son programme. Il est d'ailleurs légitime de reconnaître que, si le chiffre des chefs-d'œuvre annoncés pourrait donner lieu à décompte, le Comité ne nous en a pas moins fait bonne mesure quant au nombre et à l'intérêt des morceaux supérieurs exposés.

Vous entendez bien encore qu'il ne peut s'en aller-iei, à propos de tableaux prêtés pour une bonne œuvre, de discussions et de critiques; que nous nous ferions conscience de partir en guerre contre telle ou telle attribution et par là de jeter le trouble et le doute dans l'esprit du possesseur d'un ouvrage plus ou moins bien qualifié; au surplus, c'est une énumération, une esquisse rapidement jetée et non une étude approfondie que nous nous proposons d'entreprendre. Il est utile, croyons-nous, qu'il soit gardé un souvenir, une note, fût-elle succincte, de ces intéressantes et aussi très passagères réunions de peintures, étrangères d'origine quelques-unes, nationales pour la plupart, mais provenues toutes de collections particulières.

C'est pour le catalogue que nous réservons toutes nos rigueurs. Ce n'est pas qu'il soit édité sans un certain luxe typographique. Mais quelle sécheresse, quelle pénurie de renseignements! Eh quoi, pas une date ni une signature relevées; pas une seule indication de la dimension des ouvrages exposés, des reproductions gravées ou lithographiées dont ils ont pu être l'objet, de leur provenance antérieure au possesseur actuel, des ventes ou des galeries par lesquelles ils ont pu passer! Et puis, que de titres déjà altérés ou trop incomplets appliqués à des peintures nées d'hier, presque contemporaines. Voilà comment et par quelles négligences se perdent les traditions, si précieuses pourtant à conserver lorsqu'il s'agit d'un ouvrage de haute valeur : ne constituent-elles pas, cependant, ses véritables titres de noblesse?

Ce catalogue, si insuffisamment rédigé, énumère 138 peintures. Plusieurs n'ont pas été exposées; d'autres figurent par contre dans la galerie qui ne sont pas au catalogue. Du reste, l'Exposition s'enrichit chaque jour de nouveaux envois.

Parmi les ouvrages étrangers, l'École anglaise, qui obtient un succès énorme, se présente avec de très remarquables portraits et quelques rares et bien curieux paysages.

De sir Joshua Reynolds (1723-1792) qui, chronologiquement, commence la liste des maîtres anglais exposés, nous notons un portrait de tournure grave, austère même, dans sa tonalité brun-

jaune, de Lady Harcourt, et une délicieuse figure de fillette, The smiling Girl, s'appuyant des deux bras, jetés de côté, au dossier d'un siège et vous regardant, souriante et mutine, avec de beaux grands yeux à demi voilés par de longs cils. Malencontreusement, et comme il en est d'ailleurs pour d'autres tableaux de la même École, celui-ci est recouvert d'une glace, ainsi qu'il est d'usage de le faire en Angleterre; or, cette glace est, selon l'heure et la lumière du moment, criblée de reflets et devient ainsi un fâcheux obstacle interposé entre nos yeux et la peinture. Inutile, avec les miroitements de l'ambiance, de chercher à se rendre compte de la touche et des dextérités de pinceau de l'artiste. En vérité, ces inventions de glace sont pour faire se damner le plus patient.

L'École anglaise, et il est de toute justice de le reconnaître, a constamment excellé sur la nôtre dans la représentation de la vraie jeune fille, de celle qui, cessant d'être une gamine n'est pas encore tout à fait une petite femme. Avec la gaieté, la fraîcheur, la vivacité dont elle rend ces jolies et piquantes physionomies d'adolescentes, on est loin, avouons-le, des Cruche cassée et des Innocence de Greuze, avec leurs sous-entendus équivoques, pour ne pas dire polissons.

De cette grâce anglaise faite d'animation, de franchise et de pudeur naïve de bon aloi, nous rencontrons un autre excellent exemple dans le portrait de Jeune fille de John Hoppner (1758-1816), ce peintre anglo-allemand qu'on a dit être un bâtard de George III et qui fut un moment, pour le portrait aristocratique, le rival redouté de sir Thomas Lawrence. De ce dernier maître (1769-1830), nous avons à l'exposition un merveilleux portrait de la Princesse Clémentine de Metternich, peint à Vienne, vers 1814 ou 1815, et où l'élégante et gracile personne est représentée en Hébé. Vêtue d'une gaze légère qui laisse à découvert les bras et l'épaule gauche, dont les carnations délicatement nacrées sont peintes à ravir, la jeune Hébé semble élever en l'air un objet quelconque dans le but visible d'agacer un aigle qui voudrait sans doute s'en emparer. C'est bien là une allégorie dans le goût du temps, d'intention fine et malicieuse; mais que l'on n'est guère tenté de plaindre l'oiseau du maître des dieux d'être ainsi lutiné!

Un peu maniérée dans la sveltesse de sa pose, cette coquette Hébé, exécutée avec une exquise légèreté de pinceau, s'enlève en clair sur un ciel bleu d'outremer. Nous ne savons pas si ce portrait a été ressemblant, mais on peut toujours soupçonner que le modèle devait être aussi gracieux et joli que spirituel.

Un portrait de jeune femme, par sir Henry Raeburn (1756-1823), est peut-être digne d'autant d'admiration qu'en obtiennent les précédents. C'est une peinture colorée, très chaude et d'une rare fermeté de modelé. Joignez à cela que les yeux noirs de cette belle créature ont une intense profondeur de regard et qu'ils font vivre et resplendir un visage d'un caractère singulier, même quelque peu étrange. Ce Raeburn, si rare à rencontrer chez nous, est décidément un maître puissant.

Thomas Gainsborough (1727-1788) n'est pas représenté à l'Exposition avec moins d'éclat que les précédents peintres. Son portrait d'une dame — A Lady of quality — à la chevelure poudrée, s'échafaudant en un édifice que surmonte un petit chapeau de dentelle, est, comme facture, d'une distinction extrême. Nous aimons moins son autre peinture intitulée The Wood Gatherers où, dans un paysage, une grande fillette ébouriffée tient dans ses bras un baby blond, tandis qu'à côté d'elle un petit garçon ramasse du bois mort. On sent ici chez Gainsborough l'évidente préoccupation d'imiter, même dans leur coloris, ces sujets réalistes que Murillo a peuplés d'effrontés muchachos, sujets que l'Angleterre paraît avoir aimés et accaparés avec passion.

Grâce aux dons faits au Musée du Louvre, nous commençons un peu à connaître John Constable (1776-1837), ce fils de meunier, né à East-Bergholt, sur les bords de la Stour, et qui a constamment peint les sites au milieu desquels s'était passée son enfance. On sait quel succès obtinrent ses paysages lors de leur apparition à Paris, au Salon de 1824, et quelles suggestives leçons de naturel et de sincérité en tirèrent ceux de nos jeunes peintres, comme E. Delacroix, Paul Huet, Cabat, Th. Rousseau, Jules Dupré qui allaient eux-mêmes devenir plus tard l'honneur de notre école. Au Louvre, nous avons dans l'Arc-en-ciel, la Baie de Wymouth, les Bruyères de Hampstead de précieux spécimens de sa manière puissante et spontanée d'ébaucher devant la nature. Mais nous n'en possédons aucun de sa grande manière, de cette peinture rappelant parfois les méthodes hollandaises, mais vraiment inspirée, observée, sincère surtout, qui fait vivre le ciel, les eaux, les végétations plantureuses et grasses, aux verts éclatants, un peu acides, si bien anglais. Trois tableaux intitulés Valley farm, Deadham Mill, deux sites chers à l'artiste, et The haywain, variante du chef-d'œuvre qui appartient à la National Gallery nous montrent à l'Exposition de la rue de Sèze toute la robuste et agreste ampleur du talent de Constable.

Signalons aussi un Paysage d'Italie, ouvrage brillant d'un peintre ignoré chez nous, William-John Muller (1812-1845), qui s'est rapproché parfois de Constable, mais en l'exagérant, et qui a fait preuve de vigoureuses qualités de coloriste. A ces ouvrages, presque tous d'un grand intérêt pour l'étude de l'école paysagiste d'outre-Manche, se joignent encore deux marines lumineuses de Richard Parkes Bonington (1801-1828) qui fut un élève de Gros, l'ami de Géricault, d'E. Delacroix et de Paul Huet, et qui a tant aimé à lithographier et à peindre notre Normandie, ses monuments et nos ports des côtes normandes.

Si la peinture de nos voisins semble, en raison sans doute de sa rareté chez nous, piquer plus vivement à cette exposition la curiosité des visiteurs, la part qu'on y a faite aux Écoles hollandaise et flamande n'en est cependant pas moins belle et moins heureuse.

Un Portrait de Rembrandt, par lui-même, déjà décrit par Waagen, dans ses Arts Treasures in Great Britain, alors qu'il faisait encore partie d'une collection anglaise; deux paysages d'Hobbema, dont l'un, reproduisant un site ombragé de grands arbres sous lesquels sont tapies de pittoresques chaumières, nous a paru de premier ordre; un très beau portrait de Vieille dame par Frans Hals, superbe de vie et de réalité, peint dans sa manière tranquille et daté de 1635, est un morceau du plus grand intérêt. A côté de la Vieille dame on a placé, en l'attribuant à Frans Hals, sans doute par erreur, un charmant petit portrait d'homme, en costume de cérémonie, couleur olive, que de bons juges autour de nous estiment être l'œuvre de ce Pieter Codde, dont on confond si souvent les œuvres avec celles des Palamèdes.

De Johannes Verspronck, qui l'a signé et daté 1641, nous retrouvons un portrait de femme, paru jadis à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains et appartenant à la belle collection formée par le regretté M. Cottier. C'est un maître que ce Verspronck, dont la biographie est encore à faire et dont les peintures, à en juger du moins par celle que nous avons sous les yeux, s'inspirent de Frans Hals dont il essaye d'imiter la bravoure.

C'est à la fraternelle et si heureuse collaboration de Van der Heyden et de Van de Velde qu'est due l'importante Vue de la grande place d'Amsterdam, entourée de ses édifices pittoresques et peuplée de passants affairés. Quelque opinion qu'on se soit formée à l'égard de Van der Heyden et de sa manière minutieuse et précise, on n'en sen-

tira pas moins, devant ce curieux tableau, quel charme sait dégager l'artiste du plus exact procès-verbal.

Comme partout où il est, Rubens fait très grande figure à l'Exposition de la rue de Sèze. Indépendamment des deux portraits de Claire Fourment, sœur de la seconde femme de l'artiste, de Pierreva n Hecker, son mari, et de celui de Frederic Marselaer, catalogué et décrit dans Smith, nous y retrouvons ce majestueux Syndic, véritable chef-d'œuvre de puissance de facture et d'intensité d'observation physionomique, qui provient de l'ancienne collection Rothan et fait aujourd'hui partie de celle de M. Ed. André.

Un Portrait d'homme, de Morone, une Sainte Rose de Lima, par Murillo, provenue de l'ancienne galerie Salamanca, constituent avec deux petits tableaux de Pettenkoffen, l'Attelage hongrois et le Bivouac, tout l'apport des écoles anciennes italienne et espagnole et de l'école allemande contemporaine.

Nos maîtres français du xvme siècle comptent une vingtaine de jolis morceaux. Nous n'en voulons retenir que les trois beaux ouvrages de Nattier, dont l'un, le Portrait de la marquise de Baglione, figurée en Flore, est daté 1746. Il a paru en 1874 à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains et, à cette occasion, il a été loué, comme il méritait de l'être, dans la Gazette des Beaux-Arts; le second est aussi un portrait de femme, de figure fort aimable, peinte à ravir, et le troisième, qui est encore un portrait, représente une jeune femme, magnifiquement vêtue de ces superbes satins blancs et de ces draperies gorge de pigeon que Nattier excelle à rendre; la dame est assise près de sa table de toilette, occupée à parer une fillette qui lui présente un coffret. Cette scène, qui se passe dans un riche appartement, forme un tableau d'une intimité amusante et du plus séduisant effet décoratif.

A la suite de ce peintre des belles marquises poudrées et fardées, nous mentionnerons, de Boucher, un petit Louis XV, encore très jeune, vêtu. d'un joli et curieux costume de pèlerin, de pèlerin d'amour sans doute, prêt à s'embarquer pour Cythère; de Fragonard, une gentille et avenante petite maman, entourée de ses mignons enfants et toute actionnée à ses devoirs de maternité; de Greuze, un délicieux Portrait de la comtesse de M... enfant; de Lépicié, son propre portrait, si spirituellement touché, et deux autres tableautins, le Portrait de la marquise du Châtelet et une Liseuse, d'une facture tout à fait simple et délicate, rappelant sans trop de complaisance les tonalités grises les plus fines de Chardin. N'oublions pas cette impor-

tante peinture, d'effet si naturel et vivant et d'une si belle tenue où Carle Van Loo, assis près de sa sœur debout, lui montre du geste le portrait de leur père qu'il est en train d'achever.

Il y a toujours quelque peinture de Boilly dans toutes nos expositions privées; il a tant produit! Cette fois, nous pouvons voir de lui un de ses plus amusants et fourmillants spectacles, le *Boulevard*, devant la porte Saint-Martin, par une après-midi de carnaval.

Une nature morte de Chardin, un Lancret, cinq petites compositions de Pater et, enfin, une allégorie de Prud'hon représentant Minerve conduisant le Génie de la peinture à l'Immortalité, complètent la part de l'École française antérieure à notre temps.

Quant à notre peinture contemporaine, celle de 1830 jusqu'à nos jours, son incontestable supériorité s'atteste et triomphe à l'Exposition de la rue de Sèze de la manière la plus éclatante. Ici, dans cette section, rien que des œuvres excellentes et hors de pair; même, on peut bien le dire sans crainte d'exagération, les véritables chefsd'œuvre y abondent. N'est-ce donc pas un chef-d'œuvre, ce superbe ménage de Tigres, d'Eugène Delacroix, légué par M. Cottier à notre Musée du Louvre? Est-il rien de plus admirable que ce paysage de Corot, le Lac, dont la Gazette a donné autrefois une reproduction à l'eau-forte par Bracquemond, et ne sont-ce pas autant d'ouvrages hors de pair que cette Écluse, de la collection de M. Boucheron, que la Charrette et le Coup de vent, appartenant à M. Varnier, et encore ce Sentier, le Passeur, un Pêcheur, Sous bois, la délicieuse vue prise à Château-Thierry et tant d'autres coins de nature, si frais, si aériens, si vrais, sortis du pinceau naïf et pourtant si habile de cet incomparable maître qui fut le plus poète et le plus original des peintres de la génération de 1830.

Th. Rousseau, qui fut aussi un poète et un grand maître, est noblement représenté dans ses diverses manières. La Maison de garde, le Chemin creux, Forêt de Fontainebleau, la Mare en forêt et le Monticule du Jean de Paris nous montrent en lui non l'artiste tourmenté par ses troublantes recherches des colorations de plus en plus intenses, mais plutôt le peintre en pleine possession de son vigoureux talent et seulement épris des sérénités de la nature.

Toute une suite de paysages de Daubigny dans sa manière la plus exquisement lumineuse, la plus aérienne et finement précise, est exposée rue de Sèze, et c'est une véritable révélation. Beaucoup parmi nous ne se souvenaient guère que de ses dernières œuvres, sommairement éxécutées et où le détail était abrégé, souvent

supprimé. Nous avions oublié devant ces puissants paysages synthétiques, compris à la manière des maîtres hollandais, le peintre délicat et vibrant des Bords de l'Oise, de toutes ces fraîches et radieuses traductions de nature qui s'intitulent les Laveuses, l'Automne, le Pont, Au bord de la mare, Vue de Conflans, le Pont de Mantes et qui sont pour nous comme autant de délicieuses surprises.

Les mêmes étonnements attendent le visiteur à l'Exposition des « Cent chefs-d'œuvre » avec Troyon, trop vigoureux, parfois même brutal dans ses grands tableaux, et qui se montre, cette fois, dans le Retour du marché, la Mare aux canards et le Retour des moutons, autant, de toiles de petite dimension, un harmoniste d'une légèreté et d'une délicatesse d'enveloppe tout à fait exceptionnel.

Rien de plus vibrant, de plus aérien, de plus finement lumineux que le précieux petit tableau de Ziem intitulé: Venise. Ah! la charmante et exquise peinture que c'est là avec ses gondoles et ses barques, aux voiles tannées où le soleil met des caresses, sous un ciel profond, bleu en haut, ambré en bas.

Mais ces notes s'allongent. On a d'ailleurs, dans la Gazette, trop souvent parlé de Decamps, de Jules Dupré, de Diaz, de Meissonier, de Fromentin, d'Eugène Isabey et de Millet, pour qu'il y ait apparence de nouveauté dans ce que nous aurions à dire de celles de leurs intéressantes peintures qui figurent, d'ailleurs avec infiniment d'honneur, à l'Exposition de la rue de Sèzé. Un dernier mot, cependant, à propos du Bon bock de Manet. On sait combien ce portrait a été jadis discuté. Eh bien! les années qui ont passé dessus ont harmonisé et apaisé doucement quelques-uns de ses tons un peu heurtés : nous ne prétendons pas dire que c'est un chef-d'œuvre, mais c'est tout de même une vaillante peinture.

PAUL LEFORT.



THOMAS LAWRENCE

ET LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 1.

VI.

UN PEINTRE ASSASSIN.



E lecteur a fait connaissance déjà avec quelques-uns des amis de Lawrence, avec le collectionneur Angerstein, le comédien Kemble, Cowper le poète, etc. Voici un autre de ces amis du peintre anglais, Thomas Griffiths Wainewright. Il mérite bien que nous lui consacrions quelques lignes en passant. Il a été l'élève, le confrère de Lawrence : il a été

son critique, ou plutôt son commentateur, et les pages où il a analysé plusieurs de ses peintures sont parmi les plus enthousiastes qu'on ait écrites sur lui. C'est dans l'atelier de Lawrence qu'il a peint un très curieux portrait de Lord Byron, qui vient précisément d'être vendu, à Londres, le mois passé. Et aucun des amis de Lawrence n'offre une physionomie aussi caractéristique: car, non seulement Thomas Wainewright a été un des lions de la société anglaise, et un peintre, et un critique, et un collectionneur remarquable, mais il a mené de front, avec les occupations de sa vie artistique et mondaine, la pratique pour ainsi dire incessante de l'assassinat.

1. Voy. Gazette des Beaux-Arts, 3º période, t. VI, 3º per. page 333

Il est né en 1794, à Chiswick, d'une vieille famille des plus honorables. Orphelin de bonne heure, il fut élevé dans la maison d'un de ses oncles, Georges Edouard Griffiths. Ses goûts artistiques se révélèrent dès son enfance: un album d'esquisses datant de ses premières années de collège, témoigne déjà de sa justesse d'observation et de la naturelle sûreté de sa main.

Au sortir de l'école, il s'engagea dans la garde royale, et rêva quelque temps d'une vie d'aventures. « Mais l'art, nous dit-il luimême, l'art toucha son renégat : sa pure et haute influence dissipa les méchants brouillards, raviva mes sentiments, leur rendit le frais éclat qui plaît aux cœurs simples. » Il quitta l'armée, revint à Linden House, cette maison de son oncle où il avait été élevé, et résolut désormais de se consacrer tout entier à la peinture et aux lettres.

Il publia dans le London Magazine, sous divers pseudonymes, des articles de critique où, en même temps qu'il appréciait les œuvres d'art anciennes et contemporaines, il s'efforçait de les paraphraser en des façons de poèmes en prose, pour en traduire l'impression. Il inaugurait ainsi un genre de critique d'art qui, depuis, est devenu à la mode, en Angleterre, et où excelle M. Ruskin : une critique moins soucieuse de l'exactitude de ses jugements que de l'élégance de son style et de ses images, se considérant elle-même comme un art indépendant. Et, de fait, plusieurs de ces paraphrases de Wainewright sont des morceaux d'une grande valeur littéraire; elles dénotent aussi un goût très délicat, une remarquable variété de connaissances; et une constante préoccupation de la technique y fait deviner le peintre sous le critique d'art. Wainewright a été des premiers à reconnaître le génie de Crome et de Constable : il a senti mieux que personne la profonde originalité du tempérament de Lawrence. Mais c'est aux œuvres anciennes surtout qu'il s'est attaché. « Les œuvres contemporaines, disait-il, me troublent, m'étourdissent. Je ne puis bien voir les œuvres d'art qu'à travers le télescope du temps. Il en est pour moi des peintures comme des poèmes, dont je n'apprécie la valeur que quand je les vois imprimés : il faut que cinquante ans aient passé sur un tableau pour me le mettre au point. » Il ne paraît pas avoir beaucoup aimé l'art du moyen âge: mais aussi bien personne, en son temps, n'avait encore le goût des primitifs. Les maîtres de la Renaissance, au contraire, le passionnaient, et davantage encore les artistes grecs. « Il en parlait, dit Quincey, avec un accent de sincérité et d'émotion profondes, comme s'il s'était parlé à lui-même. »

Ses articles lui avaient valu la connaissance et l'amitié de toutes

les personnalités artistiques de l'Angleterre. Ses peintures et ses aquarelles avaient encore contribué à établir sa renommée. Le



LE DUC DE RICHELIEU, PAR LAWRENCE.
(D'après la gravure de Lignon (1814).

peintre poète William Blake, en particulier, se montrait plein d'admiration pour lui. Et comme il était, en outre, fort beau et d'allures naturellement élégantes, et comme il offrait d'excellents diners, il devint en quelques années le roi de la mode. Son mariage avec la belle miss Abercrombie acheva de le lancer dans la haute société anglaise. Aussi comprendra-t-on que l'émoi fut grand, en 1837, lorsqu'on apprit à Londres que ce noble artiste, ce gentleman accompli, était un faussaire, un voleur et un assassin.

Thomas de Quincey, qui a beaucoup connu Wainewright, affirme que ceux de ses crimes qui ont été mis à jour ne forment que l'infime minorité du nombre réel de ses méfaits. Et la chose est probable, car Wainewright était un dilettante du meurtre; il empoisonnait ses victimes pour les motifs les plus futiles, quelquefois sans aucun motif compréhensible. On conçoit à la rigueur qu'il ait empoisonné, en 1829, son oncle Edouard Griffiths, le bienfaiteur qui l'avait recueilli, élevé et qui l'adorait : Wainewright, en effet, s'était pris d'une véritable passion pour Linden House, la maison de son oncle, et le meurtre du vieillard lui parut sans doute le moyen le plus simple pour devenir possesseur de cette maison qui lui rappelait tant de chers souvenirs. Mais pourquoi, l'année suivante, a-t-il empoisonné sa belle-mère, mistress Abercrombie, avec laquelle il avait toujours entretenu les relations les plus correctes? Toujours est-il qu'il l'a empoisonnée, et qu'il a empoisonné ensuite sa belle-sœur, miss Helen Abercrombie, une charmante jeune fille dont il avait dessiné le portrait à la sanguine, quelques jours avant de la tuer. Pour ce troisième meurtre, il paraît s'être assuré la collaboration de sa femme, la sœur de la victime. Il avait pris soin d'abord de faire assurer sur la vie la jeune miss Helen; mais la compagnie d'assurances soupçonna quelque chose de louche dans cette mort si imprévue, et refusa de payer la prime convenue. Alors Wainewright résolut de se venger. Il vint voir à Boulogne-sur-Mer le père d'une jeune fille dont il était l'amant, et le décida à s'assurer pour trois mille livres sterling. Puis, quand le contrat fut signé, il empoisonna le vieillard en versant dans son café une dose de strychnine.

Il se rendit ensuite à Paris, où l'on ne voit pas trop ce qu'il a pu faire, pendant les quatre ou cinq ans qu'il y a passés. Il n'osait rentrer à Londres, sachant que la police anglaise avait acquis la preuve de certains faux qu'il avait autrefois commis.

Un jour pourtant, il se hasarda à y revenir, en 1837, à la suite, dit-on, d'une femme qu'il aimait. Il s'était installé dans un hôtel de Covent-Garden et y menait une vie de méditation et d'études, lorsqu'un hasard le perdit. Entendant du bruit dans la rue, il s'était mis à la fenêtre, en badaud; un policeman le reconnut.

Il fut jugé seulement pour faux, ses meurtres n'étant pas encore

à ce moment absolument prouvés. Il fut condamné à la relégation perpétuelle. Déporté à Hobart Town, en Tasmanie, il paraît y avoir continué à partager sa vie entre l'art et le crime. Lady Blessington, l'amie de Dickens, reçut en 1847 de son frère, qui faisait alors partie de la garnison de Hobart Town, un portrait de jeune fille peint par le forçat Wainewright: c'était une œuvre habile et élégante, traitée, comme la plupart des portraits de Wainewright, dans le style de Lawrence. Mais le peintre avait mis dans les yeux de son modèle une expression de cruauté qui contrastait désagréablement avec l'innocence enfantine des traits. A deux reprises pendant sa relégation, Wainewright tenta, mais les deux fois sans succès, de se débarrasser par le poison de personnes dont la société le gênait. Il mourut enfin lui-même d'une attaque d'apoplexie, en 1852, à cinquante-huit ans.

Bien que très bavard et enclin aux confidences, il n'aimait pas à s'entretenir de ses crimes : de sorte que le côté de l'assassin, dans sa psychologie, est toujours resté assez mystérieux. Il paraît sûr, cependant, que jamais cet abominable personnage n'a eu la moindre conscience de l'immoralité de ses actes. Jamais il n'a rien fait voir qui ressemblat à du repentir. Et suivant toute probabilité, l'intérêt a tenu moins de place, parmi les motifs de ses crimes, qu'un certain sadisme intellectuel, un goût quasi esthétique du meurtre, qui se retrouve malheureusement, sinon dans les actes, du moins dans les théories de plus d'un écrivain anglais. Thomas de Quincey, l'ami de Wainewright, le plus admirable poète en prose de la littérature anglaise, ne plaisantait pas autant qu'on pourrait croire quand il a écrit son fameux traité sur l'Assassinat considéré comme l'un des beauxarts. Et il est assez de mode parmi les jeunes dandies d'à présent d'affecter de voir dans les crimes, en dehors de leur valeur morale, une valeur artistique plus ou moins haute, d'après le degré d'habileté du plan et de l'exécution.

Aussi, les biographes n'ont-ils pas manqué à Wainewright, dans son pays, et la plupart ne lui ont-ils pas ménagé les témoignages de leur sympathie. Le dernier en date, M. Oscar Wilde, a consacré au peintre assassin une façon d'Éloge d'ailleurs tout à fait remarquable, si l'on consent à y voir seulement une intention d'humour macabre et pince-sans-rire ¹.

Sir Thomas Lawrence, sans doute, s'il avait connu les crimes de

1. Oscar Wilde, Intentions, 1 vol., Londres, 1891.

son jeune ami, n'aurait pas éprouvé à son égard la même sympathie : car sous les dehors de l'homme du monde sceptique et sans préjugés, il avait gardé une âme profondément droite, et simple comme l'àme d'un enfant. Mais il ne sut jamais quel vilain personnage était, en réalité, ce beau jeune homme qui mettait tant d'empressement à recueillir ses conseils et lui témoignait une admiration si touchante. En 1829, quand Wainewright empoisonna son oncle, Lawrence avait décidément renoncé aux plaisirs de la société. Il est mort dans les premiers jours de 1830.

Et il est temps que nous revenions au récit de ses dernières années, qui furent les plus tristes pour lui, malgré toute sorte d'honneurs et de triomphes, mais qui furent aussi les plus précieuses pour l'art anglais, car elles marquent le complet épanouissement d'un très personnel et très noble génie.

VII.

LE SÉJOUR DE ROME.

Le voyage de Lawrence en Italie, en 1819, après le congrès de Vienne, fut le prélude de cette dernière époque de sa vie. Il eut sur son talent l'influence la plus heureuse, en l'affermissant, à jamais contre les tentations de la mode. L'orsque Lawrence revint à Londres, en 1819, il n'était ni plus habile, ni plus sûr de son œil et de sa main qu'avant son voyage; mais un an de séjour parmi les chefs-d'œuvre de l'art classique avait achevé de faire de lui un peintre classique. Depuis lors, il n'a plus cessé de vouloir pour ainsi dire consacrer son style, sans lui rien enlever de son élégance et de sa grâce féminine, mais en élevant d'un degré, en anoblissant par la pureté de l'intention chacune des précieuses qualités qu'il se reprochait d'avoir jusque-là employées à des œuvres futiles.

C'est avec l'impatience d'un jeune amoureux qu'il fit, en mai 1819, la route entre Vienne et Rome. Il refusa de s'arrêter la nuit dans les villes qu'il traversait, préféra mal dormir dans sa chaise de poste et arriver plus vite. A Bologne seulement il fit une halte, pour voir les chefs-d'œuvre de cette école bolonaise alors si fameuse, et si injustement dépréciée aujourd'hui. Mais c'était Rome qu'il convoitait. Il commença pourtant par trouver la Ville sainte plus petite qu'il n'aurait voulu. Puis il la trouva trop grande, car il fut, dit-il, « accablé de son immensité ». Enfin il se sentit à l'aise, et pendant six mois il vécut dans une admiration de tous les instants.

« Hier, écrit-il, j'ai dîné à une heure et demie pour rester ensuite jusqu'à la nuit dans la Sixtine et dans les chambres de Raphaël. Il arrive souvent que les premières impressions sont les plus vraies : nous changeons, changeons, et nous finissons par y revenir. Je fais mon possible pour être de sang-froid, et pour garder toute mon humilité de juge impartial, quand je veux apprécier les deux génies de Michel-Ange et de Raphaël. Eh bien! le premier de ces deux maîtres me paraît toujours et toujours écraser l'autre comme d'un coup de tonnerre. Le parfait mélange de la vérité et de l'élégance, souvent aussi de la grandeur, n'est pas assez fort tout de même pour résister sous le poids de la sublimité. Il y a dans cette haute abstraction, dans ces divinités tout intellectuelles qui peuplent la Sixtine, il y a quelque chose qui fait que les plus nobles figures de Raphaël ont l'air de spectateurs assistant, muets et extasiés, aux créations de Michel-Ange. Jamais Raphaël n'a produit des figures pareilles à l'Adam et Ève de Michel-Ange: Ève est bien l'Ève de Milton, elle est davantage encore la mère de l'humanité, et pourtant elle n'a rien de rude ni de grossier, elle est tout élégance, comme les lignes de la fleur la plus délicate. Avant la chute d'Adam, Dieu a ordonné aux hommes de croître et de multiplier : Michel-Ange me donne l'idée de la race qu'aurait possédée le monde sans le premier péché. »

Pendant que Lawrence étudiait ainsi, avec la timidité respectueuse d'un débutant, les maîtres anciens, lui-même était considéré comme un maître de premier ordre dans la société romaine. Tous les jours des fêtes et des diners étaient donnés en son honneur. Les trois personnages les plus considérables de Rome à cette époque, le pape, le cardinal Consalvi et le sculpteur Canova, furent heureux de poser devant lui. Et les trois portraits qu'il fit d'eux sont parmi ses chefs-d'œuvre; l'influence de l'art classique s'y fait sentir plus présente mème que dans ses portraits des années suivantes.

Le pape était alors Pie VII, Gregorio Barnaba Chiaramonti; c'était un vieillard de soixante-dix-sept ans, dont Lawrence a merveilleusement rendu, dans son portrait, l'expression douce et fatiguée. Voici en quels termes le peintre raconte sa première audience:

« On me fit entrer dans un petit cabinet où le Pape se tenait assis tout près de la porte. Je m'inclinai en pliant le genou, et restai seul avec lui. Il a une belle attitude, encore qu'un peu voûté, avec une voix ferme, mais douce; à travers tous les orages du passé, ses cheveux sont demeurés d'un noir de jais. Je suis resté avec lui à peu

près huit ou dix minutes: pendant tout ce temps il tint ma main doucement serrée dans les siennes, sans que je me sois permis de la lui retirer. Avec une phrase en français (langue qu'il n'aime pas à parler) et le reste en italien, il me dit combien il était touché de l'attention du Prince Régent et combien il était heureux de se rendre à son désir en posant devant moi; il joignit à cette déclaration un compliment tout à mon adresse. Alors je lui exprimai ma reconnaissance et mon respect, je lui baisai la main en m'inclinant, et ce fut tout. »

Le second modèle de Lawrence, le cardinal Consalvi, était aussi un vieillard: mais on ne lit aucune trace de fatigue dans l'expression hautaine et résolue de ses traits. Le peintre l'a représenté assis, la main gauche appuyée sur une table, l'autre main tenant des papiers et le grand chapeau rouge. Et pour accentuer encore la noble sécurité de cette imposante figure, il a donné pour fond au tableau un ciel gros de tempête. Aucun de ses portraits ne ressemble davantage que celui-là aux œuvres des maîtres classiques : la belle composition, la vigueur du rendu, la simplicité et la profondeur de l'expression font songer à notre grand David. Lawrence, d'ailleurs, a toujours été particulièrement fier de ce portrait du cardinal. Le modèle, aussi, paraît lui avoir plu d'une façon toute spéciale. « Le cardinal est un des plus beaux sujets que j'aie jamais eu à peindre, écrit-il : sa figure appelle la sympathie et témoigne d'une intelligence puissante. » Le portrait de Consalvi a été peint pour la cour d'Angleterre et appartient aujourd'hui à la Reine, comme celui du pape. Il a été gravé pour la première fois en 1828 par S. Cousins. Le portrait du pape n'a été gravé qu'en 1840, par Wagstaff; mais, dès 1830, F.-C. Lewis en avait gravé l'esquisse.

Quant à Canova, ce n'était pas pour Lawrence une connaissance nouvelle. Le peintre et le sculpteur s'étaient déjàrencontrés à Londres. Aussi lorsque le pape lui demanda d'exécuter pour sa collection du Vatican un portrait de Canova, Lawrence n'eut-il qu'à se rappeler, pour le dessin de la tête, un portrait en buste peint autrefois dans son atelier de Russell-Square. Mais il apporta un soin infini au rendu du costume et des accessoires; et il mit dans l'expression du visage une vie si intense que Canova, dit-on, en fut émerveillé.



PORTRAITS D'ENFANTS, PAR LAWRENCE.
(D'après un état de gravure au pointillé.)

VIII.

LES DERNIÈRES ŒUVRES.

Le 30 mars 1820, Lawrence revint à Londres. Son séjour à Rome avait été son dernier moment de bonheur : depuis son retour jusqu'à sa mort il ne devait plus connaître le repos d'esprit. Il rapportait avec lui une ambition artistique nouvelle, mais aussi un sens critique plus aigu, une tendance plus forte à se méfier de lui-même et à s'exagérer l'abime entre l'idéal qu'il rêvait et les résultats qu'il obtenait. Il passa les dix dernières années de sa vie à produire de belles œuvres et à se désespérer de n'en pas produire de plus belles.

Ce n'est pas d'ailleurs que les honneurs lui aient manqué, ni les encouragements. Son succès et sa renommée devenaient plus grands d'année en année. Peu de temps après son retour, le Royal Academy l'élut pour son président. Voici ses autres titres, tels que les donnait le Catalogue de l'Exposition de 1820: « Peintre principal de Sa Majesté, membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome, et des Académies des Beaux-Arts de Florence et de New-York, etc. ». Sa faveur était si grande qu'il put, sans avoir à s'en repentir en aucune façon, ordonner la clôture de la Royal Academy le jour des obsèques de la reine Caroline, malgré que toute marque de sympathie accordée à la mémoire de cette malheureuse princesse fût alors considérée comme offensante pour le roi et la cour.

La liste des modèles de ses portraits, de 1820 à 1830, c'est la liste de ce que toute l'Angleterre comptait, pendant ces années, d'illustre dans tous les genres. Aussi nous bornerons-nous à citer ceux des derniers portraits de Lawrence où apparaissent le plus complètement le génie du peintre, et cette préoccupation, qui dès lors le hante, de revêtir son style d'une dignité classique.

Voici, d'abord, le portrait de *Lady Grosvenor* (gravé par Turner en 1833), le plus gracieux des portraits de femme de Lawrence, un chef-d'œuvre de fine et pénétrante observation. Dans son excellente biographie de Lawrence, lord Ronald Gower cite un passage d'une lettre écrite par lady Grosvenor en 1881, soixante ans après l'exécution de ce portrait :

« Je ne pense pas, écrit cette dame, que Lawrence ait une seule fois, pendant nos séances, cherché à me distraire en faisant déclamer des vers, ce qui, en effet, m'aurait été bien agréable. Ses manières



and the second of the second o

Th. Lawrence del.

F.C. Lewis sc.

. . . PROFIL DE JEUNE FILLE

Gazette des Beaux-Arts

Imp.A.Clement_Paris



étaient ce qu'on peut appeler extrêmement polies, qualité qui devient de plus en plus rare avec les années. Il portait une large cravate et ressemblait beaucoup à M. Canning. Je ne puis pas dire qu'il fût amusant; mais ce qui m'a le plus frappée pendant ces séances de deux heures dans son atelier de Russell-Square, c'est la perfection du dessin de ses portraits avant qu'il n'y ait mis encore une seule touche de couleur. Le dessin, par lui-même, était d'une beauté si achevée que d'y ajouter de la couleur paraissait un péché. Lawrence avait une grande chambre pleine de portraits inachevés, où les têtes seules étaient entièrement peintes: car c'est toujours par la tête qu'il commençait, avant de dessiner aucun des accessoires. J'imagine que beaucoup de ses portraits ne furent jamais terminés. On m'a dit qu'il était très extravagant pour ce qui touchait les matériaux de son métier, et que jamais il ne consentait à employer deux fois le même pinceau. »

En 1822 Lawrence envoya à la Royal Academy quatre portraits, dont chacun était traité dans un style différent : le Duc de Wellington (gravé cinq fois, notamment par Taylor en 1827 et par Cousins en 1828), le Duc de Bedford (gravé par Dean en 1832), Miss Anderson en Petit Chaperon Rouge (gravé par Richard Lane en 1824) et la Comtesse de Blessington (gravé en 1837 par S.-W. Reynolds et par Cousins).

En 1823 il envoya sept portraits, mais moins importants que ceux de l'année précédente. De 1824, au contraire, date une des œuvres les plus fameuses de Lawrence, le portrait des deux enfants de M. Calmady, plus connu sous le titre allégorique de Nature. Ce portrait qui appartient aujourd'hui encore à la famille Calmady a été le point de départ d'une série de portraits d'enfants tous plus ou moins traités en allégories. Mais aucune de ces œuvres postérieures, pas même le Petit Lambton assis byroniquement sur un rocher, aucune n'a obtenu une faveur aussi universelle que ces deux enfants de M. Calmady, peints en effet avec une délicieuse fraîcheur de coloris, et une franchise d'expression qui rappelle Rubens. Le Petit Lambton (appartenant aujourd'hui au comte de Durham) a été exposé à la Royal Academy en 1825. Sa valeur artistique, malgré le convenu un peu ridicule de la pose, égale au moins celle des Enfants de M. Calmady.

Mais à ces deux peintures célèbres et à toute la série des *Enfants* de Lawrence je préfère infiniment la série des *Mères avec leurs Enfants* qu'il peignait vers la même époque. Le portrait de *Lady*

Gower assise derrière un pilier avec sa fille Élisabeth sur ses genoux (peint en 1828, gravé en 1832 par Cousins) et le portrait de Lady Dover tenant entre ses bras son fils Lord Clifden: ce sont les deux types les plus renommés de cette abondante série, où se laissent voir la variété du génie de Lawrence et la savante élégance de sa facture.

Pourtant le véritable chef-d'œuvre de la dernière manière de Lawrence doit être cherché en dehors de ces charmantes compositions : ce vrai chef-d'œuvre, un des plus délicieux morceaux de toute la peinture, c'est le portrait de Lady Peel debout, à mi-corps, vêtue d'un manteau de fourrure à pèlerine, et la tête coiffée d'un grand chapeau d'où tombent des plumes noires. Ce portrait (gravé en 1832 par Cousins) me paraît, pour la beauté de l'attitude, la richesse nuancée du coloris et la profondeur de l'expression, supérieur aux meilleurs portraits de Reynolds. Lord Ronald Gower a raison de le comparer au fameux Chapeau de Paille de Rubens. A lui seul il suffirait pour prouver le génie de Lawrence.

Parmi les portraits d'hommes, citons seulement ceux de l'orateur Canning (gravé en 1829 par Turner), de Lord Eldon (gravé en 1827 par Doo), du critique I. W. Croker (gravé par Cousins en 1829), de Robert Peel (gravé par Turner et par Cousins), de Richard Clarke, chambellan de la Cité de Londres (gravé par Davis en 1829), des poètes Thomas Moore et Robert Southey, enfin le fameux portrait de Walter Scott, le grand succès de l'exposition de 1827 (gravé par I. H. Robinson en 1833, par W. Humphrey en 1844, etc).

Mais en vérité chacun des portraits de Lawrence, depuis 1820 jusqu'en 1830, révèle un aspect différent de son génie; chacun témoigne d'un nouvel effort à réaliser un admirable idéal d'art à la fois élégant et profond; chacun marque un progrès sur le précédent dans la voie qui mène à cet idéal. Le mauvais goût a disparu, ou bien on ne songe plus à s'en affliger, tant il est racheté par la sûreté du dessin, la richesse des couleurs, et cette intense vie qui suffit à assurer la valeur d'un portrait.

IX.

LA FIN.

Ainsi l'art de Lawrence acquérait d'année en année plus d'ampleur et de solidité. Mais d'année en année aussi la vie du malheureux peintre devenait plus cruelle. Dès 1822, le changement survenu dans sa figure et son caractère inquiétait ses amis : ils le voyaient

de jour en jour pâliret s'affaisser, ils voyaient lentement disparaître sa bonne humeur si douce et si égale d'autrefois; ils lisaient une tristesse croissante dans l'expression de son regard jusque-là si brillant.



« NATURE», PAR LAWRENCE.
(D'après une lithographie de M. Jean Gigoux.)

C'est que, dans le même temps où Lawrence sentait grandir en lui l'ambition artistique, et aussi apercevait plus douloureusement la difficulté de réaliser son idéal, dans ce mème temps s'accumulaient autour de lui d'autres motifs de chagrin. Les plaisirs de la vie mondaine, qui toujours avaient été pour lui une distraction plutôt qu'un amusement, il n'en voyait plus maintenant que les fatigues et la vanité. Avec d'innombrables amis, il se trouvait seul; personne ne lui était assez proche pour prendre une part de ses tristesses.

Il était né pour l'amour et pour les douces joies de la famille. Jamais fils n'adora ses parents d'une tendresse aussi constante, aussi pleine de sollicitude. Tout le temps que vécut son père, Lawrence l'entoura de tous les soins d'une affection quasi-paternelle. Il habitua ses frères et ses sœurs à compter sur lui pour toute chose. La mort lui enleva successivement tous ces êtres qu'il chérissait. J'ai dit déjà comment il perdit coup sur coup sa mère et son père, et l'affreuse angoisse qu'il en eut. En 1818 mourut un de ses frères, major de l'armée anglaise. Un autre frère, le révérend Lawrence, mourut en 1821. Six ans après, ce fut sa sœur bien-aimée, la préférée de son cœur, qui commença à dépérir, et pendant des mois, Lawrence n'eut de pensée que pour elle. Les lettres qu'il écrivait à sa sœur sont pleines d'une émotion profonde; elles le font voir tel qu'il était : « Il faut, écrivait-il, que ma sœur chérie garde son esprit au repos et s'interrompe de travailler pour les autres, ce qui, à son insu, lui est une source d'inquiétudes. Il faut qu'elle se rappelle qu'elle n'a pas le droit de penser, ni de parler, ni de remuer, ni de rien lire, sinon des romans de lecture facile. » Une autre fois il écrit : « Oh! faites que j'apprenne que vous allez mieux : ce sera le plus grand bonheur qui puisse désormais arriver à votre frère plein d'amour pour vous. »

Il avait toujours aimé la société des femmes. Toujours il avait aspiré au tranquille bonheur de la vie de famille. Et maintenant il n'avait personne autour de lui; ses parents étaient morts; l'âge du mariage était passé; il se voyait condamné à la solitaire existence d'un vieux garçon.

Il adorait les enfants. M^{me} Calmady a raconté que, pendant qu'il travaillait au portrait de ses enfants, il était pour eux à la fois une nourrice et un compagnon de jeux. Il se faisait raconter des fables, en racontait lui-même de charmantes, dont il semblait avoir une provision dans ses poches comme de jouets et de sucreries. Et l'on peut imaginer combien il se sentait malheureux, dans la solitude de son atelier, en songeant qu'il n'arriverait jamais à satisfaire les goûts naturels de son cœur, non plus que les belles ambitions de grand art qui se pressaient dans sa tête.

Joignez à tous ces chagrins moraux les ennuis d'argent les plus sérieux. Lawrence n'avait jamais rien su garder des sommes énormes qu'il gagnait. Il avait pris l'habitude de donner au premier venu tout ce qui lui tombait dans la main. Il payait des pensions à une foule de personnes qu'il connaissait à peine: des parents éloignés, des artistes pauvres, des paysans dont la cabane avait été détruite par un incendie. Tout son revenu passait à ces généreuses dépenses. Et il y avait aussi la passion du collectionneur, qui se développait avec les années, et l'habitude du bien-être, et l'ignorance absolue de toutes les règles de l'économie. Si bien que pendant ses dix dernières années Lawrence s'enfonça de plus en plus dans un inextricable réseau de dettes; il eut, comme Balzac, à mener contre ses créanciers une lutte de tous les instants.

Voilà d'où venaient cette pâleur et cette mélancolie dont s'alarmaient les amis de Lawrence. « En 1823, nous dit Williams, le maître gardait encore son fonds de bonne humeur et une sérénité presque imperturbable; mais son esprit commençait à s'épuiser sous l'excès du travail et le renouvellement continu des embarras de toute sorte. » En 1826, il ne sortait déjà pour ainsi dire plus de son atelier et avait rompu toute relation avec ses amis. En 1829, à la veille de sa mort, il s'acharnait encore au travail. Il voulait se délivrer de ses dettes, il voulait produire des œuvres dignes de l'idéal qu'il voyait devant lui. Et ses dettes continuaient à monter; et sans cesse, après avoir cru qu'il avait produit un chef-d'œuvre, il retombait dans le doute et le découragement.

Quelques mois avant sa mort, il assista au banquet annuel d'une société de secours dont il était président. « Me voici maintenant avancé en âge, dit-il, et je sens venir le moment du déclin. Mais ce moment peut venir. J'espère que j'aurai le bon sens de ne pas m'acharner pour disputer la renommée à des artistes plus jeunes et peut-être plus aptes. Aucun amour-propre ne m'empêchera de me retirer, de renoncer à mon métier, et çela avec joie. Ce sera un acte de justice pour les autres et de pitié pour moi-même. »

Le malheureux! ses lettres de ce temps font voir combien il était sincère, en parlant ainsi de renoncer à son art. Et pourtant, quelques semaines auparavant, il s'était persuadé à lui-même que ses envois à l'exposition de 1829, notamment sa Duchesse de Richmond et sa Marquise de Salisbury, étaient les deux meilleures choses qu'il eût peintes. Ainsi son àme allait toujours de la confiance au désespoir. Et toute l'histoire de l'art n'offre pas un second exemple d'une vie aussi lamentable que celle de ce grand artiste, couvert de gloire et d'honneurs, vénéré dans l'Europe entière comme un maître sans rival, et qui gagnait des millions.

Lawrence mourut le 7 janvier 1830, d'une affection du cœur. Il

avait vécu soixante et un ans. Il fut enterré en grande pompe dans l'église cathédrale de Saint-Paul à côté de son maître Reynolds.

Les Anglais, ses compatriotes affectent aujourd'hui de le dédaigner. Il s'est, en effet, trop soucié de la mode dans ses portraits, et c'est un jeu plein de dangers. Mais si l'apparence superficielle de ses portraits a de quoi sembler démodée, il reste au-dessous d'elle, dans l'œuvre de Lawrence, un fond qui ne se démodera point et qui se laissera voir toujours à ceux qui aiment la peinture. Les portraits de Lawrence ont beau nous présenter des personnages vêtus de costumes ridicules, dans des décors ridicules, souvent même avec des gestes et des expressions ridicules : ils sont de la peinture. On sent qu'ils traduisent la vision d'un œil de peintre; le dessin et la couleur révèlent la main d'un peintre; et il y a dans la figure une vie spéciale qui n'a pu être conçue et rendue que par l'àme d'un peintre. Il n'y a pas en Angleterre un portraitiste qui ait eu autant ní aussi sponta nément que Lawrence toutes les qualités pour ainsi dire matérielles du peintre, cet ensemble de qualités purement picturales qui constituent le métier. Reynolds avait infiniment plus de science et de goût. Gainsborough était infiniment davantage un artiste et un poète; Romney même avait un sentiment plus délicat de l'élégance, et Hoppner une plus grande profondeur d'expression. Mais Lawrence était plus peintre que tous ces maîtres réunis : il sentait mieux la vie spéciale des chairs, l'agrément intrinsèque de lignes et de couleurs. Il était peintre comme personne ne l'avait été depuis Rubens.

De là ce culte que lui ont toujours gardé les amants de la peinture. Eugène Delacroix, pour ne citer que celui-là, admirait Lawrence à l'égal des plus grands maîtres. Il reconnaissait en lui « un vrai peintre », un homme pour lequel un beau rouge avait une valeur en soi; c'était assez pour qu'il lui pardonnât son manque de fantaisie, la monotonie de sa composition, et le caractère trop souvent convenu de son expression. Nous aussi, pardonnons-lui tout cela. Jamais un artiste n'eut plus de droit à notre indulgence; car jamais un artiste n'a été plus passionné pour son art, plus désireux de bien faire, et plus sincèrement, et plus cruellement, et plus injustement, sévère pour lui-même.

T. DE WYZEWA.

LA CÉRAMIQUE PERSANE

AU XIIIe SIÈCLE 1



L'art céramique chez les Persans se distingue par l'élégance de la forme et la fantaisie dans l'ornementation, le brillant et la richesse des colorations et une fraicheur inexprimable. Naguère encore l'attrait de l'inconnu, qui semble inséparable de toutes les brillantes conceptions créées par l'imagination des Orientaux, ajoutait au prix de l'œuvre de ces céramistes; en effet, les origines de leur art étaient si obscures qu'on reculait devant la tâche d'en dissiper le mystère, et de rechercher sous quelles influences l'art du potier persan avait pris naissance, et qui avait inspiré leurs premières créations.

Comme tant d'autres secrets des temps passés, celui-ci cède aujourd'hui à notre inquiétude moderne, à notre avidité de savoir et à nos investigations méthodiques. Nous ne sommes cependant qu'au début de l'enquête; il faudra bien des efforts, bien des recherches dans des directions diverses avant de

1. La publication récente du bel ouvrage de M. Henry Wallis enrichi de superbes chromolithographies, intitulé: The thirteenth century lustred Vases in the collection of Mr F. Du Cane Godman, F. R. S., nous a paru jeter une telle lumière sur les origines de la céramique persane, que nous avons demandé à l'auteur même un article original sur le sujet. Notre collaborateur, M. Charles Yriarte, a bien voulu accepter la responsabilité de la traduction; il nous fait remarquer en passant, quelle importance jes céramistes anglais accordent à notre Musée de céramique de la Manufacture de Sèvres (N. D. L. R.).

voir tomber devant nos yeux les derniers voiles qui nous cachent la vérité. L'esprit de méthode qui a guidé les savants dans les recherches relatives à l'histoire d'autres arts tout aussi mystérieux, aura la même efficacité lorsqu'il s'agira de retracer celle des artisans de la Perse.

Les premiers spécimens ont été connus en Europe il y a plus de cinq siècles; comme tout autre produit de l'Orient, its arrivaient par des voies connues du commerce, et les plus beaux provenaient d'hommages des divers potentats aux princes et souverains de l'Europe. Les maîtres primitifs se plaisaient à les reproduire dans leurs œuvres, et les potiers italiens du même temps s'efforçaient d'en imiter la forme, la technique et le dessin. Autant qu'on peut l'affirmer, les pièces les plus anciennes, celles antérieures au xiiis siècle, les plus précieuses pour ceux qui veulent se livrer à l'étude de l'art, ont presque toutes disparu; et malheureusement les textes qui s'y rapportent se bornent aux mentions sommaires des livres de raison, aux inscriptions d'inventaires éparses, et à de rapides allusions dispersées çà et là dans les chroniques et les récits des voyageurs contemporains.

L'histoire des arts industriels, conçue sur un plan méthodique, appuyée sur une base scientifique, est une conception toute moderne; on ne doit donc point s'attendre à trouver un traité relatif à l'art persan qui date du moyen âge; mais ce qui est plus décevant encore, c'est qu'il n'existe même pas un seul traité sur la matière dans la langue originale. C'est du moins ce qui résulte des assertions des hommes les plus compétents, tels que MM. Barbier de Meynard et le D' Rieu. Ce n'est guère avant ces dernières vingt-cinq années que des historiens spéciaux, MM. Jacquemart et Marryat, pour ne citer que ceux-là, ont pris sérieusement à tâche d'écrire l'histoire générale de la céramique, et, malgré leur ardeur au travail et leur méthode intelligente, ils ne pouvaient alors s'appuyer que sur des documents si rares et si incertains, et s'en référer à des spécimens d'une authenticité si douteuse, que le résultat de ces travaux, très louable et très apprécié cependant, ne pouvait être que vague, incertain et susceptible d'inexactitude. Il n'y a qu'à lire le chapitre de l'œuvre d'Albert Jacquemart qui traite de la poterie persane pour juger de l'embarras de l'écrivain qui constate franchement l'incertitude du terrain sur lequel il va s'engager : « Lorsqu'il faut reconstituer l'histoire d'une industrie ancienne et éloignée, au moyen des seuls monuments que le temps et le hasard ont pu nous conserver, mille difficultés surgissent '. » L'auteur mentionne bien une plaque décorés d'émaux colorés qui provient de la Mosquée de Natinz, et il déduit avec raison la date de sa fabrication, de celle du monument même qui appartient à la première période du xm° siècle; mais il est muet à l'égard de la poterie de la même époque. S'il donne des illustrations d'une coupe et d'un bol de porcelaine tendre à décors, à reflets métalliques, il



Ornementation or sur fond blanc.
(Collection de M. Du Cane Godman, F. R. S.)

ignore que ces spécimens ont été fabriqués quatre siècles plus tard que la plaque elle-même. Enfin, tout en rendant justice aux efforts et à la sincérité de l'auteur, il est certain qu'en ce qui concerne la céramique persane, la rapide esquisse qu'il a tracée n'a qu'un prix relatif. Il n'y a pas lieu d'en référer davantage aux autres histoires générales, car, pour la région qui nous occupe, les renseignements sont tout aussi vagues et ne reposent que sur des conjectures. Tous les écrivains cependant sont d'accord pour reconnaître à la Perse une supériorité incontestable en matière de céramique sur toutes les contrées de l'Orient; et lorsqu'il leur arrive de rencontrer une pièce exceptionnelle, ils la donnent volontiers aux Persans. C'est ainsi que Jacquemart a publié comme telle dans son œuvre (page 155) une large coupe qu'on considère aujourd'hui à bon droit comme provenant des fabriques de Damas. Il y a donc lieu de reconnaître que l'idée de la propondérance des Persans sur tous les peuples de

1. Histoire de la Céramique, par Albert Jacquemart. Paris, 1875, page 43.

l'Orient en matière de céramique est une tradition qui remonte à bien des siècles déjà; et cette supériorité, l'Orient lui-même la reconnaît; à telle enseigne que la poterie décorée y est désignée sous le nom de kaschani, mot qui dérive de Kaschan, ville persane célèbre dès le moyen âge par l'excellence de ses poteries 1.

L'initiation de l'Angleterre à l'étude de la céramique de la Perse ne date d'ailleurs que de 1876, alors que le Musée de South Kensington reçut, par l'entremise du général sir Robert Murdoch Smith B. E., alors simple major, une importante collection d'art persan, la plus nombreuse représentation de cet art qui existe en Europe. Les poteries, à l'exception de quelques bols en bleu et blanc, et d'autres d'un seul ton, qui doivent être des imitations des plats de Martabana ne remontent pas plus loin que le règne de Shah Abbas (1585-1627), mais il y a là de nombreuses plaques à émaux de couleur et à reflets métalliques servant de revêtement dans la construction, qui appartiennent aux diverses périodes, du xme au xviº siècle. Peu de temps après cette première acquisition, d'autres types du même genre importés en Angleterre prirent place dans des collections privées. Une série très importante, formée par feu M. Henderson, fut léguée par lui au British Museum; elle contient des spécimens dont l'admirable décoration, la qualité de la matière et de l'exécution excitent l'enthousiasme de tous les amateurs. Il va sans dire que l'existence à une époque si reculée de plaques céramiques d'une telle supériorité, implique la fabrication de poteries de mème nature; et comme les vases de ces collections n'appartiennent évidemment pas au même temps, on a le droit de se demander ce que sont devenus ceux qui sont contemporains de ces merveilleuses plaques. On en trouve, dans la collection de sir R. Murdoch, quelques fragments provenant des buttes de terre qui marquent la place où s'élevait jadis l'ancienne cité de Rey ou Rhayes, à faible distance à l'est de Téhéran; mais quoique leur caractère indique à coup sûr la même origine que les plaques, ces vestiges sont trop fragmentaires pour donner une idée de la forme des vases, et surtout pour nous fixer sur le caractère précis de la poterie d'une époque.

La question est donc restée stationnaire jusqu'au jour où, en 1885, le Burlington Fine Arts Club ouvrit une exposition de l'art

^{1.} Le géographe persan Yacout (1178-1229), lorsqu'il décrit la ville de Kaschani, ajoute ces mots: « On y fabrique ces belles faïences qu'on appelle ordinairement Kaschi. » — Voir le Dictionnaire géographique de la Perse de Jacout, par C. Barbier de Meynard, 1861.

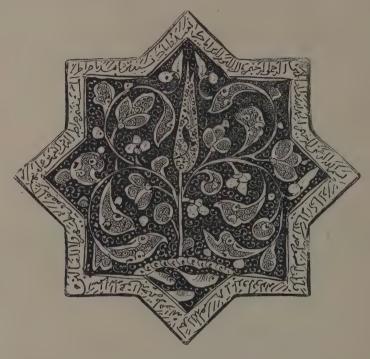
persan et soi-disant arabe dont la plus grande partie, étant donnée la richesse des collections anglaises en objets d'art oriental, consistait en spécimens de céramique de la Perse, de Damas, de Rhodes et des autres régions. Les plaques de revêtement étaient particulièrement remarquables, et elles avaient l'avantage de donner quelques dates très précieuses pour les historiens; mais ce qui présentait encore un plus vif intérêt c'est que quelques-uns des vases en couleur à reflets métalliques contenus dans les vitrines, par l'analogie de la décoration, correspondaient exactement aux plaques de revêtement 1.



PLAQUE DE REVÊTEMENT A REPLETS MÉTALLIQUES, DATÉE DE 1217 (A. D.). Ornement or et bleu sur fond blanc. (Cabinet de M. Henry Wallis.)

On se trouvait donc enfin en présence de spécimens incontestables d'un art depuis longtemps perdu; le fil d'Ariane était trouvé et bientôt un certain nombre d'autres spécimens furent signalés dans les divers Musées de l'Europe.

 L'auteur de cet article, sous le titre: Exemples de vases anciens de la Perse, a publié la plupart de ces spécimens en chromo-lithographie. Quaritch, Londres, 1885-89. Quelques dates d'une véritable valeur documentaire nous étaient ainsi révélées; les deux plus importantes: 1217 (année de l'Hégire 614) et 1282 (A. H. 661). La plus ancienne figurait sur une plaque que nous reproduisons ici décorée au centre d'un ornement en arabesque, avec deux lièvres rampant de chaque côté, le tout enfermé dans un cartouche cloisonné par une bordure où courent des inscriptions en



PLAQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES, DATÉE 1262.

Ornement or sur fond blanc.
(Collection de M. Du Cane Godman.)

vers persans suivis de la date. La seconde, à reflets d'or brun, provient d'une muraille du monastère de Veramin dans la province de Rey. L'exemple que nous en donnons ici par la gravure n'est point exécuté d'après le spécimen même qui figurait à l'Exposition du Burlington, mais il appartient à la même série. Un nombre considérable de ces plaques remarquables ont été importées en Europe car, outre celles des musées et collections d'Angleterre, il n'est guère de collections publiques ou privées des autres capitales qui n'en contiennent quelques-unes. L'ornementation centrale de ces revête-

ments est très caractéristique et d'une grande finesse de dessin, et dans la seule collection de M. Du Cane Godman, à laquelle l'auteur va consacrer un ouvrage spécial, on trouve une douzaine de motifs différents appliqués à ces spécimens de la céramique persane.

Ce n'est pas dans un article comme celui-ci qu'on peut indiquer la méthode d'après laquelle on pourrait à coup sûr assigner à chaque



VASE A REFLETS MÉTALLIQUES.

Ornement or sur fond blanc.

(Collection de M. Du Cane Godman.)

coupe ou vase persan la date certaine de son origine; mais le lecteur comprendra facilement qu'après un examen attentif des pièces et des fragments, il devient facile d'établir des analogies et, comparant les objets datés avec ceux qui ne portent pas ce certificat d'origine, d'établir à coup sûr un classement chronologique. Autant que nous en avons l'expérience, les vases persans ne sont pas datés, et depuis que nous nous occupons du sujet, nous n'avons jamais rencontré qu'un seul spécimen qui remplisse cette condition; encore la date 1673,

qui figure sur une bouteille persane en notre possession, est-elle relativement bien récente.

A la suite de cette Exposition du « Burlington Fine Arts Club », qui eut une telle importance pour l'étude du sujet, un collectionneur anglais, M. Godman, fixa son attention sur la céramique de la Perse; on peut dire que l'Orient tout entier a été mis à contribution pour enrichir ses collections. Si on considère la fragilité de la matière, les catastrophes et les vicissitudes de toute nature qu'ont subies les cités de la Perse, tant de fois prises, reprises et bouleversées de fond en comble, on ne s'étonnera pas de la rareté des spécimens de poterie qui datent du xm² siècle. Cependant les exemples, soit intacts, soit fragmentaires, se rattachant à cette période, que M. Godman est parvenu à réunir, sont suffisants pour nous donner une idée exacte de la technique des potiers persans primitifs, de la qualité de leur matière et des principes de leur dessin.

On peut établir d'abord deux grandes divisions dans la poterie: l'une où le motif de la décoration est basé sur l'émail coloré à reflets métalliques, et l'autre où les couleurs ordinaires à reflets de la faïence sont seules en jeu. Dans le premier cas on use de l'émail uniquement pour détacher l'ornement sur un ton blanc, ou bien l'harmonie chromatique s'enrichit d'un ton bleu ou vert dans l'ornement; ou bien encore le fond étant entièrement bleu, l'ornementation est tout entière en couleurs à reflets. Il faut remarquer que les émaux, soit dans les tons d'or ou les roses colorés, soit dans les tons argentés, reflets des couleurs les plus éclatantes du saphir ou de l'émeraude, sont toujours d'une qualité supérieure. Dans les spécimens du xvne siècle, les reflets en rouge cuivré sont bien inférieurs à ceux du xme siècle. Dans la poterie mate, la couleur est toujours d'une extrême pureté, à moins, naturellement, que l'épiderme ait été altéré par un long séjour sous la terre. Le dessin, que ce soit une arabesque, une forme humaine, conventionnelle ou végétale, fleur ou feuillage, est circonscrit par une ligne extérieure très nette. Un point à noter c'est que l'émail, lorsque le fond est blanc, est toujours stannifère. La fabrication, la matière et le tour de main sont excellents et indiquent une longue pratique de l'art dans le pays. On comprendra qu'une description technique sans le secours des représentations polychromes et des trompe-l'œil ne peut être que sèche et incomplète; nous nous en référons donc à notre ouvrage spécial sur les collections Godman où les illustrations sont rendues par la chromo-lithographie. L'examen des reproductions de ces vases servira à identifier ceux de la même période conservés dans les collections privées ou dans les divers musées de province de la France. Le Musée de Sèvres, qu'on peut considérer comme La Mecque des amateurs d'art de céramique dans toutes les régions, contient des spécimens intéressants qui, limités en nombre, sont supérieurs en qualité. A côté de ceux-ci, ce même Musée est riche en plaques de



VASE A REFLETS MÉTALLIQUES.

Ornements or sur fond bleu; trois bandes émail bleu.

(Collection de M. Du Cane Godman.)

revêtement; le Musée des Arts décoratifs de Paris ainsi que le Musée de Lyon en possèdent aussi quelques-unes.

En face des spécimens de cette brillante phase de l'art de la céramique, notre première préoccupation est de savoir dans quelles conditions les artistes persans de cette lointaine époque ont exécuté leurs œuvres, et quelle influence elles ont exercée sur les autres écoles. L'étude de l'histoire de la Perse nous porte à croire que, dans ces périodes reculées, les potiers persans ont subi tour à tour des influences étrangères, celles des Byzantins d'abord, celles des Égyptiens ensuite, enfin celles des Chinois. Une seule circonstance suffit à prouver surabondamment l'influence de Byzance sur l'art des contrées mahométanes, c'est le fait mentionné par le marquis de Voguë dans

son ouvrage Le Temple de Jérusalem, que des artistes byzantins furent appelés à décorer la fameuse mosquée dite d'Omar qui s'élève dans cette ville. Mais bien avant cette période, l'art de Constantinople et d'Antioche avait élu domicile en Perse à la suite de l'introduction du christianisme qui avait pris pied sur cette terre. L'influence égyptienne sur l'art persan de l'ère mahométane était probablement très fortement prononcée dans le ve et le vre siècle de l'Hégire.

Un passage du Sefer Nameh¹, écrit par Nassiri Khosran, nous apprend que la faïence à reflets métalliques était pratiquée en Égypte au milieu du v° siècle de l'Hégire; mais de certains autres passages du livre, il résulte que cette même faïence était un art nouveau pour le voyageur, un Persan très intelligent qui avait parcouru toutes les villes principales de la Perse: nous devons en conclure que l'influence des Égyptiens ne s'était pas fait encore sentir dans le pays de Nassiri à l'époque où il écrivait ².

En ce qui concerne l'action exercée par les Chinois, elle résulte des nombreuses allusions faites en maints passages des historiens persans qui considèrent l'art du Céleste-Empire comme un nec plus ultra. Les spécimens d'œuvres de céramique persanes imités des Chinois sont nombreux, et les reproductions de leurs motifs de décoration se retrouvent chez les Persans dès le xiue siècle. Une plaque de revêtement qui figurait à l'Exposition de Burlington Fine Arts Club porte une représentation du dragon chinois modelée en relief et peinte en couleurs à reflets métalliques; une autre, conservée au British Museum, reproduit le motif cher aux Célestes, le Phœnix Chinois, dit le « Fong-Hoang ». Il ne s'ensuit pas de là que les Persans n'aient été que des imitateurs et n'aient fait là que de simples

- 1. Sefer Nameh. Relation du voyage de Nassiri Khosran; traduite par Charles Scheffer. Paris, 1881. « On fabrique à Misr de la faïence de toute espèce; elle est si fine et si diaphane que l'on voit, à travers les parois d'un vase, la main appliquée à l'extérieur. On fait des bols, des tasses, des assiettes et autres ustensiles. On les décore avec des couleurs qui sont analogues à celles de l'étoffe appelée bougalemoun, les nuances changent selon la position qu'on donne au vase. » P. 431.
- 2. L'allusion à la décoration à reflets métalliques dans le Sefer Nameh est antérieure aux textes des auteurs arabes qui mentionnent cette sorte de poterie, et cette circonstance donne à penser qu'il y a là une invention égyptienne. Le sujet a été discuté dans la 3° partie des Examples of Early Persian Vases, où nous avons donné comme illustration un spécimen de lampe décorée d'ornements à reflets métalliques, trouvée en Égypte, qui, par la nature de sa fabrication et le style des ornements, semble appartenir à une époque antérieure à celle où Nassiri Khosran visitait l'Égypte.

pastiches, non, le Persan est né céramiste, et il joint à ses qualités de coloriste brillant, de peintre harmonieux doué d'une riche palette, les ressources d'une imagination chaude et poétique. On peut rappeler ici qu'il faut placer au premier rang des plus anciennes manifestations de l'art céramique chez les Persans, les Frises des Lions et des Archers provenant des Palais des rois de Suse, découverts et portés au Musée du Louvre par M. Dieulafoy. Ces œuvres sont des exemples uniques de la céramique appliquée à la décoration architecturale dans l'antiquité.

Si on voulait, à l'aide d'illustrations et de rapprochements, donner les preuves de l'influence exercée par les potiers persans sur les diverses écoles de l'Europe, il nous faudrait de longs développements qui ne sont point du domaine d'une revue; mais les amateurs peuvent aisément établir la comparaison entre les spécimens de l'art céramique chez les Persans du xine siècle, avec les plus anciennes productions des potiers de Faënza, de Gubbio, de Diruta et de Monte-Lupo; ils reconnaîtront à première vue de qui relèvent les céramistes italiens du xve siècle, et où ils ont pris leurs modèles.

Dans un récent article de la Gazette, M. Darcel nous montrait les historiens modernes de la céramique italienne peu disposés à chercher leurs ancêtres au delà des murs de leurs cités natales; dans l'ardeur de leur patriotisme local, chacun des écrivains nationaux combat pour l'honneur de sa région et attribue volontiers à un de ses concitoyens la découverte des procédés les plus importants de son art. L'étude des œuvres des céramistes persans doit, dès le premier pas, éclairer les écrivains eux-mêmes et ceux qui les lisent; une fois en possession de la technique de leur art, les aptitudes naturelles des Italiens et leur génie pour les arts avaient la carrière ouverte. A l'heure qu'il est, par exemple, qui oserait encore attribuer aux della Robbia (1400-1481), l'invention de l'émail stannifère, alors que les potiers persans l'employaient couramment plusieurs siècles avant eux?

HENRY WALLIS.

DES TENDANCES DE L'ART DE L'ORIENT ANCIEN

A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE

LA SCULPTURE COPTE

(DEUXIÈME ARTICLE .)



Incapables de se créer une formule d'art, ce fut aux Grecs et aux Syriens que les Coptes demandèrent l'interprétation des scènes de l'Écriture ou de l'histoire de leur Église. Importé par eux, l'art byzantin resta un siècle et demi l'art officiel de l'Égypte chrétienne. La peinture, plus en honneur que jamais, fleurit alors d'un éclat tout particulier, à tel point même, que si, dans tout le reste de l'Orient, rares sont les fresques des premiers siècles, en Égypte, les vestiges en sont nombreux et souvent en assez bon état. De plus, tout riche particulier tenait à honneur de faire peindre « un portrait du saint Georges » ou de l'un des archanges Michel et Gabriel, soit pour le conserver chez lui, espérant par là jouir d'une pro-

tection toute particulière de la part du saint ou de l'archange, soit pour en faire don au couvent ou à l'église qu'il voulait particulièrement honorer.

Dans la Légende de sainte Euphémie, on voit celle-ci demander à son mari Aristarque un portrait de l'archange Michel pour le placer dans sa chambre, afin qu'il la protège. Suit la description du tableau,

1. Voir Gazette, t. VII, 3e pér., p. 422.

lequel est peint sur bois, à fond d'or et orné de pierreries. L'œuvre est merveilleuse, naturellement : on ne doit pas s'attendre à moins de la part d'une œuvre byzantine; l'étonnant est que le tableau est de petite dimension. Mais, si cette peinture ainsi acclimatée en Égypte s'y développe et s'y exagère, il n'en est pas de même de la sculpture : une réaction sourde d'abord, mais bientôt violente, se produit et la pousse à s'écarter de ses origines, pour redevenir sous une autre forme indigène et indépendante. Certes, le Copte ne comprenait rien à la peinture byzantine; mais du moins, trouvait-il en elle l'aliment nécessaire à son mysticisme surexcité : elle était pour lui comme le double des visions flottantes de son imagination intempérante, incapable de se reconnaître et de s'analyser : elle ne lui fournissait en somme qu'une variante auréolée d'or des formes hiératiques où s'étaient incarnées naguère ses conceptions divines; tandis que les divers thèmes de la sculpture de Byzance se trouvaient en opposition absolue avec sa manière de se figurer l'infini. Si l'art imitatif avait de toute antiquité répugné à l'Égypte, c'est encore sous l'influence de cette répugnance que le Copte s'éloigne du thème de sculpture byzantin : là encore, comme en tout le reste, il demeure Égyptien et rien qu'Égyptien. Il ne peut se figurer un être surhumain en tous points son semblable. S'il se représente un archange ou un saint martyr, ce n'est qu'en lui prêtant une forme inconnue, qui ne se décrit point, qui ne se conçoit point, qui dépasse tout ce que l'esprit peut imaginer. Dans les récits de visions ou d'apparitions revient périodiquement la phrase: « le saint — ou le martyr - apparut alors dans une grande gloire; son visage brillait comme l'or et était tel que jamais il ne fut donné d'en voir sur terre de semblable ».

Pour exprimer l'idée qu'il se faisait de l'inconnu, il eût fallu au Copte comme à ses ancêtres, fausser les proportions de l'homme, avoir recours à de véritables architectures humaines et provoquer par des combinaisons de lignes le sentiment perçu. Telle est aussi la première tendance qu'accuse la sculpture, dès qu'il lui est donné d'exprimer sa propre pensée. Les figures d'« orants » les bras étendus dans un geste de supplication et d'adoration hérité de l'Égypte antique sont là qui en font foi. Le corps est à peine indiqué, fondu, rétréci, réduit à l'état de squelette, pendant que la tête, beaucoup trop fortement accentuée, semble s'en séparer pour vivre plus à l'aise de la vie de l'àme, dans l'extase et le ravissement.

Mais, cette dualité souffrante, bien qu'elle rentre assez dans les

idées égyptiennes, l'artiste n'arrive pas à la rendre; un tassement moral ne s'est pas encore fait, qui lui permette d'en suivre la pensée jusqu'au bout. Il l'envisage à la manière antique, y voit un dédoublement de l'homme, et le figure le mieux qu'il le peut.

Les luttes religieuses sans fin dont l'Égypte est à ce moment le théâtre semblent avoir exercé une influence manifeste sur cette évolution de l'art byzantin. Lorsqu'à l'avènement de Constantin, le christianisme, de persécuté qu'il était la veille, devint la religion de l'empire, l'enthousiasme de la première heure avait pu suffire à réunir tous les fidèles dans une seule et même pensée, et à imposer à tous la même manière de comprendre et d'interpréter le sens du dogme religieux; mais à la longue, de l'exagération même de cet élan de foi et de piété fervente, de nombreux schismes étaient sortis.

Prépondérant devient alors le rôle de l'Église d'Alexandrie : ses patriarches étendent leur suprématie absolue sur toutes les Églises de l'Orient; leur autorité fait loi dans les conciles et contre-balance jusqu'à l'autorité du patriarche de Constantinople, jusqu'à celle du pape, et jusqu'à celle de l'empereur. Saint Cyrille prend une part active à la condamnation de Nestorius; Théophile d'Alexandrie est l'àme du célèbre concile « du chêne » qui dépose saint Jean Chrysostôme, mais insensiblement l'esprit du milieu dans lequel vivaient ces patriarches devait forcément déteindre sur eux.

Que l'on se figure le moine de la Thébaïde ou le solitaire retiré dans les déserts de Scété ou de Nitrie, arraché aux méditations qui des années durant ont occupé son existence et transporté tout à coup dans l'atmosphère d'une conférence doctrinale où se discute l'une des questions de théologie qui à cet instant soulevaient les controverses les plus ardentes. Il a vécu longtemps dans la méditation et la prière, — certains mêmes sont restés quatre-vingt-quinze ans sans échanger un mot avec un être humain, - par contre, il s'imagine s'être souvent entretenu avec les anges; Michel et Gabriel lui sont apparus et lui ont dit ce qu'il fallait penser du ciel, comment y est récompensé le juste, ce qu'il faut croire de tous les mystères ou ce qu'il faut penser des deux natures réunies en la personne de Jésus-Christ. Souventes fois aussi, c'est le Christ en personne qui vient s'entretenir avec l'anachorète, qui l'initie à sa doctrine, lui explique pour quelles raisons il est venu sur terre et quelles ont été les sensations perçues par lui. Or, toute culture littéraire n'était point étrangère à ces anachorètes. Ceux d'entre eux qui ont pris le soin de nous léguer le récit de leurs pieuses élucubrations, nous laissent clairement entrevoir que les pensées des pères de leurs pères ne leur étaient point étrangères, et qu'ils connaissaient jusqu'aux romans qui ont fait les délices de leurs arrière-aïeux. De tels hommes



STÈLE FUNÉRAIRE; FIGURES D'ORANTS.
(Musée égyptien du Caire)

seront peu disposés à se plier aux idées des autres, si les idées de ces autres se trouvent en opposition avec les leurs. Et comment en serait-il autrement? Les opinions de leurs contradicteurs leur apparaîtront alors comme autant d'hérésies et d'inspirations de l'esprit mauvais. La vie de certains saints est à ce point de vue remplie de détails piquants et caractéristiques; et tel de leurs contradicteurs s'est vu fendre le crâne, ou plus simplement rosser de la belle manière, sous prétexte de châtiment à infliger au Satan qui habitait en lui. Et c'était la foi de ces saints solitaires que représentaient les patriarches grecs d'Alexandrie; ne fût-ce que par crainte, ils devaient forcément penser-comme eux.

Sans doute, les premiers qui s'assirent à Alexandrie sur le trône de saint Marc, s'étaient tout d'abord efforcés de réagir contre les tendances païennes que voilait à peine le christianisme de l'époque, et qui en art ont abouti à la copie servile de la formule antique. Grecs d'origine, ils avaient ramené la liturgie à la religion grecque et l'art au style des monuments de Constantin, sans penser même à les modifier, la foi avait consacré l'un et l'autre; un siècle et demi plus tard, les luttes de l'Arianisme et du Nestorianisme les remettaient en question tous deux.

Pourtant, si grande était la ferveur de l'Égypte copte, que, longtemps on la voit hésiter à se séparer du reste de l'Orient chrétien. Jusqu'au concile de Chalcédoine, elle acquiesce aux diverses décisions des conférences doctrinales, bien que dans son for intérieur, elle n'obéisse qu'à ses propres inspirations. Au cours du concile de Chalcédoine, l'éclat n'en devait être que plus terrible.

Dioscore, alors patriarche d'Alexandrie, déclare à l'avance ne point souscrire aux décisions du concile, au cas où la majorité adopte le texte des délibérations qui lui est soumis. Il injurie l'impératrice Pulchérie, épouse de Marcien, jette à terre la lettre du pape Léon et refuse d'y souscrire. Son exemple ébranle les évêques assemblés, et pour obtenir d'eux qu'ils contresignent la célèbre lettre, il faut que Marcien éloigne Dioscore et les soustraie à son intimidation.

Du coup, la querelle du Nestorianisme se trouvait sous une nouvelle forme, rouverte. Habitué à ne voir dans la divinité qu'une nature unique, l'Égyptien ne pouvait se faire à l'idée des deux natures réunies en la personne de Jésus: monophysite dans l'antiquité, il était naturel qu'il le redevint encore, et ce qui prouve, d'ailleurs, que cette question touchait tout particulièrement au fond de ses vieilles croyances, c'est qu'elle est la seule qui l'ait intéressé vraiment.

Cantonnée dans son schisme, l'Égypte y demeure à partir de cette époque, en dépit des avances de la cour de Rome et des coquetteries de celle de Byzance; et si grand devient le trouble auquel l'Église d'Alexandrie est en proie, qu'il devient malaisé d'en reconstituer les agissements.

Dioscore déposé comme schismatique et relégué en exil par l'empereur Marcien, un diacre nommé Protérius est élevé au patriarcat à sa place. A cette nomination, la secte monophysite répond en se choisissant pour patriarche un certain Thimotée Élure. Une sédition terrible s'en suit, et au cours des fêtes de Paques qui se célébraient alors, Protérius est massacré dans l'église, son corps traîné par les schismatiques à travers les rues d'Alexandrie, mis en pièces, livré aux bêtes et même, si l'on s'en rapporte aux historiens contemporains, dévoré en partie par quelques fanatiques devenus cannibales dans la rage de leurs rancunes déchaînées. L'ordre rétabli, un nouveau patriarche orthodoxe est nommé en remplacement de Protérius. Un apaisement semble enfin se produire; le pape Simplicius essaie de renouveler alors les négociations et, à l'avenement de l'empereur Zénon, les circonstances lui paraissant particulièrement favorables; il lui fait signer par l'entremise du patriarche de Constantinople, Accace, et du patriarche d'Alexandrie, Pierre, le décret fameux, connu sous le nom d'Hénotique de Zénon. Aux termes de ce décret, le trône patriarcal d'Alexandrie faisait retour à l'Église catholique romaine, qui en échange reconnaissait le patriarche comme légitime successeur de saint Marc 1.

Ce fut la dernière tentative d'union entre les deux Églises : le premier soin du successeur de Pierre fut d'anathématiser le concile de Chalcédoine et l'Hénotique de l'empereur Zénon.

En art, les conséquences de ces dissensions religieuses sont aussi sensibles que simples et logiques. La recherche maniérée qu'on observe dans les figures d'orants en avait été le premier pas. Ce qui à cet instant préoccupe l'artiste, est de préciser le divorce de la matière et de l'ame — on serait tenté de dire du double et de son support — et la prédominance de celle-là sur celle-ci. Puis, à mesure que le trouble religieux se fait plus grand, sa pensée se fait plus confuse : incertain il hésite; entre ses mains la forme humaine s'atténue, se rigidifie et se momifie presque; graduellement, il s'en éloigne et finit par ne plus la représenter.

Et qu'on n'aille pas croire que cette dégénérescence de la sculpture copte soit le résultat de l'ignorance et de la difficulté invaincue, ou d'un manque de compréhension de la forme ou du mouvement. En s'éloignant de la forme humaine, en rejetant la formule de la sculpture de Byzance, le Copte ne fait que redevenir

^{1.} Évagrius, Patr. græc., tome LXXXVI.

lui. Il obéit à l'un des sentiments cachés dans les plus profonds replis de l'âme de l'homme, l'affinité de race; il est le frère des solitaires qui anathématisent de tout leur cœur le concile de Chalcédoine et l'Hénotique de l'empereur Zénon.

Son dédain de l'humanité constitue sa manière à lui d'être monophysite et d'anathématiser l'art byzantin. Non, ce n'est point pour n'avoir pas su représenter le corps du Christ que jamais sculpteur copte ne l'a attaché sur la croix. Que l'on explore « l'Égypte entière », que l'on fouille toutes ses catacombes, jamais on n'en retrouvera un seul. La raison en est, qu'étant monophysite, le Copte qui ne voyait en Jésus-Christ que la nature divine croyait, comme il croit encore aujourd'hui, à la mort du Dieu. Or, si la mort était pour le Copte aussi bien que pour l'Égyptien antique l'aurore d'une autre vie, ils ne l'en ont pas moins tous deux envisagée avec horreur, et partant, il était naturel qu'ils ne pussent se résoudre à représenter la mort divine.

Dès l'époque la plus reculée de l'antiquité égyptienne, pareil sentiment s'était déjà manifesté. Osiris, le dieu bon, était mort lui aussi, vaincu par son frère Set, et ses membres dispersés avaient jonché les chemins. Isis et Nephthys, ses deux sœurs, avaient alors parcouru en pleurant les routes de l'Égypte, avaient rassemblé ses membres, et Ammon, le grand dieu tout-puissant, touché de leur douleur, l'avait ressuscité. Mais, cet épisode sombre de leur mythologie, jamais les Égyptiens ne se sont enhardis à le peindre, et dès cette époque, il est aisé de reconnaître combien monophysite est l'instinct de l'Égypte. Lorsque Osiris meurt, c'est bien le dieu qui meurt et non le double périssable; et cette mort est telle, qu'il ne peut renaître à la vie que par la volonté d'Ammon.

Il y a plus, si l'Égypte antique avait incarné ses dieux sous une forme humaine ou semi-humaine, c'est que selon la tradition ils avaient gouverné autrefois le monde, qu'ils étaient descendus sur terre, qu'ils avaient régné. Toute autre était la version que lui offrait la forme chrétienne, la divinité y apparaissait inconnue et cachée, terrible et implacable; dissimulée aux regards de tous sous les plis du long voile tendu au centre du paradis.

C'était donc volontairement que le Copte renonçait à la forme humaine : mais, le besoin de parer son culte, de rehausser l'éclat de ses sanctuaires, de les entourer « d'une gloire » selon l'expression des parchemins, l'amenait forcément à chercher dans la sculpture ornementale et la combinaison abstraite des lignes, un style qui répondit à ses aspirations. Aussi, du jour où, séparé du reste de l'Orient, le Copte reprend son indépendance, voit-on le sculpteur retourner sans scrupules aux traditions du passé que rien n'a pu lui faire oublier.

Déjà, sur les monuments de cette époque incertaine qui va de la condamnation de Nestorius à la réunion du concile de Chalcédoine s'en retrouve la trace; la ligne se rigidifie, l'ensemble accuse des formes géométrales et toute trace de vie disparaît. Qu'il ait à sculpter le buste d'un homme, le corps d'un lion ou les enroulements d'un feuillage, il revient constamment à la ligne droite, à l'horizontale, à la verticale, à l'angle brusque, aux plans successifs que rien ne relie entre eux. La réalité de la forme s'efface; s'il s'agit d'un homme, le nez devient un cylindre, les yeux, des globes sertis dans d'étroites ovales, les seins s'accusent par deux circonférences, et le pli du ventre par un demi-cercle. Chez le lion, la décomposition de la forme grandit encore et s'accentue. Chez lui aussi le masque commence par se rigidifier, les prunelles par se faire sphériques, les dents et les griffes par se transformer en denticules irréguliers pendant que la tète devient un ovoïde où rien ne rappelle le cràne. Puis, le mufle finit par n'être plus lui-même qu'un mascaron mi-partie animal, mi-partie ornemental, qui du lion n'a que l'apparence. A l'animal appartiennent encore les grandes lignes et les masses; mais le détail se transforme. A la place du modelé, se substitue un agencement composite de formes géométrales, qui va toujours le remplaçant. Les oreilles et les lèvres se changent en feuillages, la crinière en palmettes et le nez en un fleuron trilobé.

Ce qui d'abord avait été l'exception devient bientôt la règle; et l'Égypte ralliée à la doctrine monophysite, le style se constitue et s'affermit: une à une chaque forme animale se déprime et se décompose; son détail se mêle d'ornements géométriques, de branches de feuillages, d'enroulements divers et finit par la remplacer; une à une réapparaissent les combinaisons ornementales antiques; les anciens réseaux de carrés ou de losanges fleuris, de cercles enchevêtrés ou de méandres enguirlandés qui jadis ont servi à décorer les plafonds des tombes.

Le sculpteur s'en empare, il les transporte sur la pierre, les étale sur ses frises ou les suspend à ses arceaux. Un souci le tient cependant qui prime de beaucoup tous les autres : mettre en relief le signe de sa foi. Pour tout Oriental, une religion n'est qu'à condition d'être faite de pratiques extérieures et de simulacres, et de s'affirmer par un symbole officiel: il ignore ce que c'est qu'une foi, qu'une conviction, qu'une croyance, et pour tout dire en un mot, il n'est pas religieux. Encore aujourd'hui, être musulman ou être copte consiste à se rendre à la mosquée ou à l'église, et à invoquer à tout propos le nom d'Allah ou de Jésus, à paraître jeuner aux jours d'abstinence, quitte à se donner des indigestions portes closes et à réciter à haute voix les versets de l'Évangile ou du Koran.

Aux temps anciens, l'Égypte avait eu à son service un nombre incalculable de semblables pratiques. Les cérémonies les plus complexes, le port des amulettes, la récitation des litanies ou des formules magiques, rien ne lui avait manqué. Devenue chrétienne, son premier soin était de les remplacer par les prophéties et les psaumes qu'elle traduisait à son usage ou contrefaisait afin de s'abandonner aux aspirations de son esprit.

AL. GAYET.

(La fin prochainement.)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. - IMP. CHARAIRE ET FILS.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS FOURNITURES pour Peintur PHuile, PAG

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale (Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791) 28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Biblio-thèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture ct Gravure.

RAPILLY, 55 bis, quai des Grands-Augustins CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS ÉTIENNE CHARAVAY

4. rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANOUI

Médaille

Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES MARSEILLE, 8, rue Cherchell

HENRI DASSON & Cio SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO FRERES

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

> EMBALLAGE (Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art ET DE CURIOSITÉ 5, rue de la Terras (Boulevard Malesherbes)

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve Au bureau de la Revue

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ Antiquités et Tapisseries

7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8. rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 42 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1° janvier ou 1° juillet.

FRANCE

Paris	-			1		Un an,	60	fr.,	six	mois,	30	fr.
Départements.			1.	ŀ		-	64	fr.;			32	fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 400 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Epuisé. Deuxième période (1869-91), vingt et une années. . . , 1,120 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Prime offerte aux Abonnés en 1892

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5º série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

 $50~\rm gravures$ (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format $1/4~\rm colombier,$ et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean. L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens, etc.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 3 FRANCS.